00101964

BOMBAY BRANCH
OF THE
ROYAL ASIATIC SOCIETY.
TOWN HALL, BOMBAY.

Digitized with financial assistance from the
Government of Maharashtra
on 25 June, 2016

00101964

ÉLÉMENS

DE

101964 ac

LITTÉRATURE.

PAR M. MARMONTEL.

TOME PREMIER.

PP. c-1 Vol 1

M. DCC. LXXXVII.

TABLE

Des articles contenus dans ce Volume.

ABONDANCE, 1
ACCENT, 25
ACHÈVEMENT, 35
ACTE, 38
ACTION, 46
AFFECTATION, 81
AIR, 93
ALEXANDRIN, 116
ALLÉGORIE, 120
ALLÉGORIQUE, 133
ALLUSION, 135
AMATEUR, 144
AMÉNITÉ, 152
AMPLIFICATION, 154
AMPOULÉ, 184
ANACRÉONTIQUE, 193
ANALOGIE DU STYLE, 202
ANAPESTE, 215
ANCIENS, 217
ANTITHÈSE, 235
APOSTROPHE, 242
APPLICATION, 251
ARIETTE, 260
ARLEQUIN, 264
ARTS LIBÉRAUX, 266
ARTICULATION, 281
ATTENTION, 286
BALLADE, 288
BARREAU, 293
BAS, 324
BEAU, 327
BERGERIES, 363
BIENSÉANCES, 366
BLANCS, (VERS) 371
BONTÉ, 380
BOUQUET, 388
BRILLANT, 391
BRUNETTE, 393
BURLESQUE, 394

AVERTISSEMENT.

En cédant aux invitations fréquentes que l'on m'a faites de recueillir & de publier séparément les articles de Littérature que j'avois répandus dans l'Encyclopédie, il a fallu me décider sur la forme que je donnerois à cette Collection ; & après avoir long-temps délibéré sur le choix, de l'ordre méthodique, ou de l'alphabétique, j'ai cru devoir préférer celui-ci.

Dans un ouvrâge qui doit tirer sa force de la progression & de

l'enchaînement des idées, l'ordre méthodique est indispensable, je le sais bien ; mais dans un livre élémentaire, où chaque article porte avec soi le développement, le complément de son idée, & où il s'agit de définir plus que de raisonner, il m'a semblé que la méthode n'étoit pas aussi nécessaire, & qu'il suffiroit que la corrélation des articles fût indiquée par des renvois.

Je n'ai donc plus considéré que les avantages que je trouvois dans l'ordre alphabétique. L'un de ces avantages est de donner à une longue suite de préceptes l'attrait

de la variété ; l'autre eſt de préſenter, dans chacun des articles, tout ſon objet ſous divers rapports.

Le premier m'a paru d'un prix ineſtimable dans un ouvrage d'inſtruction.

L'ennui naquit un jour de l'uniformité.

C'eſt ce qu'on doit ſavoir ſur-tout lorſqu'on écrit pour une jeuneſſe naturellement diſſipée, ou pour un monde qui, n'ayant pas le temps ou le courage de ſuivre de longues lectures, veut pouvoir quitter & reprendre un livre, ſelon ſa fantaiſie, & y trouver, en l'ouvrant au haſard, de quoi s'occuper un moment.

La pesanteur & la monotonie sont les écueils de l'instruction : elle doit avoir la mobilité d'une conversation libre & variée ; & mon ambition, dans cet ouvrage, seroit de paroître m'entretenir & causer avec mes Lecteurs.

D'un autre côté, plusieurs de ces articles élémentaires ayant chacun divers rapports, j'aurois été forcé, par la méthode analytique, de les décomposer ; & le plaisir de voir ensemble & d'un coup-d'œil, si je puis m'exprimer ainsi, la ramification des idées radicales & génériques, auroit été détruit par cette décomposition.

Si cependant quelqu'un vouloit faire de ces Elémens une étude raisonnée & suivie, j'ai présumé qu'il me seroit facile de lui en tracer le cours, par une table méthodique, où j'aurois soin de classer les articles dans l'ordre le plus naturel. C'est ce que je ferai à la fin de la Collection ; & si l'on craint de s'égarer dans cette espèce de labyrinthe, cette table en sera le fil.

Bien des détails où je suis entré paroîtront inutiles à des Lecteurs instruits, je leur en demande pardon ; mais ce n'est pas pour eux que ces détails sont faits.

Mon excuse sera la même pour

un petit nombre d'articles, que j'appellerois mécaniques, & qui n'intéreſſent que l'art, tels que *Vers*, *Rime*, *Proſodie*, *Accent*, *Nombre*, *Période*, *Harmonie*, *Muet*, *Articulation*, *Naſale*, *Diſtique*, *Céſure*, *Hémiſtiche*, *Alexandrin*, *Aſclépiade*, *Hexamètre*, &c. Je les indique exprès, afin qu'on les laiſſe aux jeunes Artiſtes.

Quant aux paſſages pris d'une langue que tout le monde ne ſait pas, j'ai eu ſoin de traduire en notes ceux dont le ſens n'eſt pas énoncé dans le texte : on peut paſſer les autres, ſans que le ſens du texte en ſoit interrompu.

On trouvera dans ce recueil plusieurs morceaux que je n'ai pas donnés dans l'Encyclopédie, comme *Enthousiame*, *Eloquence*, *Histoire*, *Oraison funèbre*, *Usage*, &c. Ces articles ayant été faits par d'autres mains, & par des mains habiles, je ne m'en étois pas mêlé. Mais ici que tout doit être à moi, n'ayant pas le droit de m'enrichir du bien d'autrui, il a fallu, selon mes moyens, y suppléer & remplir les vides. Puissent les peines que je me suis données en épargner aux jeunes gens qu'un naturel heureux rend impatiens de produire & presse d'abréger les études de l'art, pour se livrer à ce génie qui sans

doute vaut mieux que l'art, mais qui ne sauroit s'en passer : car dans tous les sens, il est vrai, comme l'a dit un Sage, que l'*imperfection de la nature a été l'origine de l'art.* Vauvenargue.

ELÉMENS

ÉLÉMENS DE LITTÉRATURE.

A.

ABONDANCE. Il y a dans le ſtyle une *abondance* qui en fait la richeſſe & la beauté : c'eſt une affluence de mots & de tours heureux, pour exprimer les nuances des idées, des ſentimens, & des images.

Il y a auſſi une *abondance* vaine, qui ne fait que déguiſer la ſtérilité de l'eſprit & la diſette des penſées, par l'oſtentation des paroles.

Soit qu'on veuille toucher ou plaire, ou même inſtruire ſimplement, l'*abondance* du ſtyle ſuppoſe l'*abondance* des ſentimens & des idées que produit un ſujet fécond, digne d'être développé.

C'eſt alors que la penſée & l'expreſſion coulent enſemble à pleine ſource, *rerum enim copia verborum copiam gignit.* Cic.

Dans les ſujets qui demandent l'ampleur & la magnificence de l'expreſſion, le même orateur regarde la brièveté comme un vice; mais il appelle de vains ſons, des paroles vides de ſens. *Sonitus inanis, nullâ ſubjectâ ſententiâ.*

La peine qu'on ſe donne pour enrichir des ſujets ſtériles, pour agrandir de petits objets, eſt au moins inutile, ſouvent importune.

Chapelain, qu'on a voulu donner pour un homme de goût en fait de poéſie, & qui n'avoit pas même l'idée de la grace & de la beauté poétique, emploie à décrire les charmes & la parure d'Agnès Sorel, quarante vers dans le goût de ceux-ci.

On voit, hors des deux bouts de ſes deux courtes manches,
Sortir, à découvert, deux mains longues & blanches,
Dont les doigts inégaux, mais tout ronds & menus,
Imitent l'embonpoint des bras longs & charnus.

L'art de peindre, en Poéſie, eſt l'art de toucher avec eſprit; & l'*abondance* con-

siste alors à faire beaucoup avec peu, c'est à dire, à donner à l'imagination, par quelques traits jetés légèrement, de quoi s'exercer elle-même.

Voyez, dans trois vers de Virgile, comme Vénus est peinte en chasseresse, l'arc sur l'épaule, les cheveux épars, la jambe nue jusqu'au genou, & un simple nœud relevant les plis de sa robe flot ante :

Namque humeris, de more, habilem suspenderat arcum
Venatrix, dederatque comam diffundere ventis,
Nuda genu, nodoque sinus collecta fluentes.

Cependant, lorsque la Poésie est du genre de ces petits tableaux qui veulent être vus de près; & que le mérite essentiel en est dans les détails, comme dans les métamorphoses d'Ovide & dans les sonnets de Pétrarque, l'*abondance* du style peut s'y répandre. Il en est de même dans l'Epopée, quand le sujet & l'action principale n'attachent pas assez pour exclure l'amusement d'une description détaillée: ainsi, dans son poëme héroï-comique, l'Arioste s'est permis une peinture de la beauté d'Alcine, que le Tasse & Virgile

n'ont pas osé, ou n'ont pas daigné faire de la beauté d'Armide & de Didon.

Une sage *abondance* a lieu, non seulement dans la poésie descriptive, mais dans l'expression des sentimens où l'ame se répand, dans les réflexions où elle se repose. Virgile & Racine son rival en offrent mille exemples.

C'est une précieuse *abondance* que celle qui, réunie avec la précision, dont on la croiroit ennemie, rassemble dans le plus petit espace tous les traits d'un riche tableau, comme dans ces vers d'Horace, qu'on ne traduira jamais :

> *Quà pinus ingens albaque populus*
> *Umbram hospitalem consociare amant*
> *Ramis, & obliquo laborat*
> *Lympha fugax trepidare rivo* (a).

Un nouveau charme de l'*abondance*, c'est l'air de négligence & de facilité dans

---

(a) « C'est là que le haut pin & le blanc peuplier, mariant leurs rameaux, aiment à réunir leur ombre hospitalière ; c'est là qu'une onde fugitive roule avec peine ses flots tremblans dans les replis de son lit tortueux ».

celui qui prodigue les richeſſes du ſtyle avec celles de la penſée. Cette rare félicité, ſi j'oſe m'exprimer ainſi, règne dans le ſtyle de la Fontaine & dans celui d'Ovide. Mais l'*abondance* de la Fontaine eſt celle de la nature dans ſa beauté ſimple, naïve, & variée à l'infini : elle eſt d'autant plus merveilleuſe, qu'elle naît de ſujets que l'on croiroit ſtériles, & qu'elle en naît ſans l'effort du travail : celle d'Ovide, ſans être plus pénible, tient de l'art, & va juſqu'au luxe. Des différentes faces ſous leſquelles Ovide préſente une penſée, ou des nuances variées qu'il démêle dans un ſentiment, chacune plairoit, ſi elle étoit ſeule : mais la foule en eſt fatigante ; & à côté de la richeſſe on aperçoit enfin l'épuiſement.

La Poéſie allemande ſurabonde en détails dans les peintures phyſiques ; la Poéſie italienne, dans l'analyſe des ſentimens, donne ſouvent dans le même excès.

La paſſion donne lieu à l'*abondance* du ſtyle, dans les momens où l'ame ſe

détend & se soulage par des plaintes:

Les foibles déplaisirs s'amusent à parler.

Mais lorsque le cœur est saisi de douleur, enflé d'orgueil ou de colère, la précision & l'énergie en sont l'expression naturelle. Il arrive cependant quelquefois que l'abondance contribue à l'énergie, comme dans ces vers de Didon :

Sed mihi vel tellus optem priùs ima dehiscat,
Vel pater omnipotens adigat me fulmine ad umbras;
Pallentes umbras Erebi, noctemque profundam;
Ante, Pudor, quam te violo, aut tua jura resolvo (a).

On voit là une femme qui sent sa foiblesse, & qui, tâchant de s'affermir par un nouveau serment, le fait le plus inviolable & le plus effrayant qu'il lui est possible : ainsi, cette redondance de style,

Pallentes umbras Erebi, noctemque profundam,

(a) « Que sous mes pas la terre entr'ouvre ses abîmes, & que d'un coup de foudre le tout puissant maître des Dieux me précipite au séjour des ombres, des pâles ombres de l'Erèbe, & dans la profondeur de l'éternelle nuit, ô Pudeur, avant que je t'oublie, & que je viole tes lois ».

c'est l'expreſſion très-naturelle de la crainte qu'elle a de manquer à ſa foi.

Il en eſt de même, toutes les fois que la paſſion s'accroît à meſure qu'elle s'exhale : comme dans les imprécations de Didon, & de Camille dans les Horaces ; comme dans les proteſtations que fait Achille, au 9^e^ livre de l'Iliade, de ne jamais ſe laiſſer fléchir.

Quand le caractère de celui qui parle eſt auſtère & grave, l'expreſſion doit être pleine, forte, & préciſe. Fernand Cortès, à ſon retour du Mexique, rebuté par les miniſtres de Philippe II, & n'ayant pu approcher de lui, ſe préſente ſur ſon paſſage & lui dit : *Je m'appelle Fernand Cortès : j'ai conquis plus de terres à Votre Majeſté, qu'Elle n'en a hérité de l'empereur Charles-Quint ſon père ; & je meurs de faim.* Voilà de l'éloquence.

Merville, évêque de Chartres, en demandant au feu roi quelque argent pour les pauvres de ſon diocèſe, dans une grande cherté de grains, lui dit : *Sire, vous vivez dans l'abondance, & vous ne*

connoiſſez pas la famine ; mais la famine amène la peſte, & la peſte eſt pour tout le monde. C'eſt encore là de l'éloquence ſans aucune amplification.

L'entretien de Caton & de Brutus, dans la Pharſale, ſeroit ſublime s'il n'étoit pas diffus. Lucain étoit jeune, & l'ambition d'un jeune homme eſt d'étonner en renchériſſant ſur lui-même. Le comble de l'art eſt de s'arrêter où s'arrêteroit la nature. Virgile & Racine ſont des modèles de cette ſobriété ; Homère & Corneille n'ont pas ce mérite.

Par-tout où la Philoſophie eſt ſuſceptible d'éloquence, elle permet au ſtyle une *abondance* ménagée. Voyez Plutarque exprimant le délire & les angoiſſes de l'homme ſuperſtitieux. Voyez, dans l'Hiſtoire naturelle, toutes les richeſſes de la langue, employées à décrire la beauté du paon & la férocité du tigre.

Mais en général le ſtyle philoſophique veut être plein, clair, & précis. Lycurgue vouloit qu'on accoutumât les enfans, par un long ſilence, à avoir la repartie

vive & aiguë. Car, ajoute Plutarque, comme la débauche rend les hommes inféconds & ſtériles, l'intempérance de la langue rend de même le diſcours inſipide & vain. Paroles ſimples & d'un grand poids, vivacité piquante, qui partoit comme un trait, & qui alloit droit au but : ce fut l'éloquence lacédémonienne.

Le genre oratoire eſt celui où les richeſſes de la penſée & du ſtyle peuvent ſe répandre le plus abondamment. *Voyez* AMPLIFICATION. Les anciens orateurs en aimoient l'excès, même dans leurs diſciples. M. Antoine diſoit de l'un des ſiens : *Hunc ego* (Sulpicium) *cum primùm, in cauſâ parvulâ, adoleſcentulum audivi .... oratione celeri & concitatâ* (*quod erat ingenii*), *& verbis efferveſcentibus & paulo nimium redundantibus* (*quod erat ætatis*); *non ſum aſpernatus. Volo enim ſe efferat in adoleſcente fecunditas : nam faciliùs, ſicut in vitibus, revocantur ea quæ ſeſe nimium profuderunt, quàm, ſi nihil valet materies, nova ſarmenta culturâ excitan-*

tur. Ita volo esse in adolescente unde ali-quid amputem : non enim potest esse in eo succus diuturnus, quod nimis celeriter est maturitatem assecutum (*a*).

Le vice du style opposé à cette *abondance*, est la sécheresse & la stérilité. On s'en aperçoit aisément, lorsque, sur un sujet qui demande à être approfondi & développé, l'écrivain demeure, comme Tantale au milieu d'un fleuve, haletant, si j'ose le dire, après l'expression, ou

(*a*) « Lorsque, pour la première fois, j'entendis ce Sulpicius, jeune encore, plaidant une petite cause, & que je remarquai dans son discours de la rapidité & de la véhémence (ce qui étoit de son génie), & dans les mots de l'effervescence & de la redondance (ce qui étoit de son âge); je ne l'en estimai pas moins. Je veux que dans l'adolescence s'annonce la fécondité; & il en est du talent comme de la vigne, dont il est plus facile de retrancher des rameaux superflus, que d'obtenir, si le fonds est mauvais, qu'elle en produise de nouveaux. Je veux de même, dans la jeunesse, trouver quelque chose à émonder : les fruits qui mûrissent trop vîte, ne sauroient conserver long-temps leur suc & leur saveur ».

plutôt, après la penſée, qui ſemble lui échapper au moment qu'il croit la ſaiſir.

Mais un défaut plus fatigant encore, eſt cette loquacité importune, qui s'eſt introduite parmi nous dans le Barreau & dans la Chaire.

Ce n'eſt plus ce luxe qu'Antoine eſtimoit dans ſes diſciples, & qui ſuppoſoit des richeſſes; c'eſt une indigence prodigue; c'eſt une vaine ſuperfluité de locutions communes, & qui ne prouvent rien, qu'un vide abſolu dans l'eſprit. Comment démêler la vérité dans le chaos des plaidoiries? Combien de fois les juges ne pourroient-ils pas dire aux avocats, ce que les lacédémoniens diſoient à certain harangueur prolixe: *Nous avons oublié le commencement de ta harangue: ce qui eſt cauſe que, n'ayant pas compris le milieu, nous ne ſaurions répondre à la fin?*

C'eſt encore pis, s'il eſt poſſible, pour l'éloquence de la Chaire. L'uſage de parler une heure ſur un ſujet ſtérile ou ſimple; la méthode établie de diviſer, de ſubdi-

viser, de prouver ce qui eſt évident, ou d'expliquer ce qui eſt ineffable, d'analyser, d'amplifier ce qui demanderoit, pour frapper les eſprits, des touches fortes & de grands traits; voilà ce qui ne fait que trop ſouvent de l'éloquence de la Chaire un babil, dont la volubilité nous étourdit, & dont la monotonie nous endort.

Il eſt certain que les grandes vérités morales & religieuſes, dont la Chaire doit retentir, exigent quelquefois des développemens; & c'eſt là que le ſtyle doit employer ſon *abondance*, mais avec l'économie que le goût & la raiſon preſcrivent.

Le Sage eſt ménager du temps & des paroles,

ſur-tout lorſqu'il occupe tout un peuple aſſemblé.

Ecoutez Maſſillon, parlant de la tolérance religieuſe. « L'Egliſe n'oppoſa jamais aux perſécutions que la patience & la fermeté; la foi fut le ſeul glaive avec lequel elle vainquit les tyrans. Ce

ne fut pas en répandant le ſang de ſes ennemis qu'elle multiplia ſes diſciples : le ſang de ſes martyrs, tout ſeul, fut la ſemence des fidèles. Ses premiers docteurs ne furent pas envoyés dans l'univers comme des lions, pour porter par-tout le meurtre & le carnage, mais comme des agneaux, pour être eux-mêmes égorgés. Ils prouvèrent, non en combattant, mais en mourant pour la foi, la vérité de leur miſſion ».

Ecoutez le même, prêchant la bienfaiſance à un jeune roi. « Toute cette vaine montre qui vous environne, lui dit-il, eſt pour les autres ; ce plaiſir (de faire du bien) eſt pour vous ſeul. Tout le reſte a ſes amertumes, ce plaiſir ſeul les adoucit toutes. La joie de faire du bien eſt tout autrement douce & touchante que la joie de le recevoir ; revenez-y encore ; c'eſt un plaiſir qui ne s'uſe point : plus on le goûte, plus on ſe rend digne de le goûter. On s'accoutume à ſa proſpérité propre, & on y devient inſenſible ; mais on ſent tou-

jours la joie d'être l'auteur de la prospérité d'autrui ».

On voit là sans doute la même idée revenir, & se présenter sous des traits qui semblent les mêmes, mais dont chacun la rend plus vive & plus touchante, & qui, pour émouvoir le cœur, ont la force de l'eau qui tombe goutte à goutte sur le rocher qu'elle amollit enfin.

On trouvera dans Cicéron mille exemples de cette *abondance*. Il faisoit un précepte de l'employer *à tenir l'esprit de l'auditeur long-temps attaché sur une même pensée*; & de cet art qu'il enseignoit, il est lui-même le plus parfait modèle : je n'en citerai qu'un seul trait, pris de la harangue pour Marcellus, à qui César avoit fait grace. *In armis, militum virtus, locorum opportunitas, auxilia sociorum, classes, commeatus multum juvant : maximam verò partem, quasi suo jure, Fortuna sibi vindicat; & quidquid est prosperè gestum, id penè omne ducit suum. At verò hujus gloriæ, C. Cæsar, quam es paulo ante adeptus* (clementiæ &

mansuetudinis), *socium habes neminem: totum hoc, quantumcumque est, quod certè maximum est, totum est, inquam, tuum; nihil sibi ex istâ laude centurio, nihil præfectus, nihil cohors, nihil turma decerpit. Quin etiam, illa ipsa rerum humanarum domina, Fortuna, in istius se societatem gloriæ non offert: tibi cedit; tuam esse totam & propriam fatetur* (*a*).

L'*abondance* du sentiment n'est pas

(*a*) « Dans les combats, la valeur des troupes, l'avantage du lieu, le secours des alliés, les flottes, les convois servent beaucoup à celui qui commande. La Fortune, de plein droit, s'attribue la plus grande part au succès; & presque tout ce qui s'est fait d'heureux, elle s'en empare comme de son bien. Mais la gloire, César, que tu viens d'acquérir par la douceur & la clémence, tu ne la partages avec nul autre. Quelque grand que soit ce triomphe, & il est très-grand en effet, il t'appartient dans son entier; & de la louange qui t'en revient, tu n'as rien à restituer au centurion, rien au préfet, rien aux cohortes, rien à la multitude. La Fortune elle-même, ce grand arbitre des choses humaines, n'a rien à prétendre à ta gloire. Elle te la cède: elle avoue qu'elle est à toi en propre & sans partage ».

fatigante, comme celle de l'esprit; aussi n'y a-t-il que les sujets pathétiques sur lesquels il soit possible de *parler d'abondance* : expression qui peint vivement cette sorte d'éloquence, où, sans préparation, comme sans ordre & sans suite, une ame, pleine d'un grand sujet & profondément pénétrée, répand avec impétuosité les sentimens dont elle est remplie, & fait passer dans toutes les ames ses rapides émotions.

On a vu dans nos chaires des effets surprenans du pouvoir de cette éloquence : le véhément Bridaine a déchiré plus de cœurs & fait couler plus de larmes, que le savant & profond Bourdaloue, &, si j'ose le dire, que le sublime Bossuet.

Mais lorsque la force de l'éloquence doit résulter de l'ordre & de l'enchaînement des idées, c'est une imprudence de se livrer à l'inspiration du moment; à moins qu'une longue habitude de l'élocution n'ait mis l'orateur en état de s'abandonner à sa véhémence, sans jamais

s'oublier ni se détourner de son but. Ce sont des exceptions rares à ce que Plutarque avoit observé *des oraisons faites à l'imprévu.* « Elles sont pleines, dit-il, de grande nonchalance & de beaucoup de légèreté ; car ceux qui parlent ainsi à l'étourdi, ne savent là où il faut commencer, ni là où ils doivent achever ; & ceux qui s'accoutument ainsi à parler à la volée, outre les autres fautes qu'ils commettent, ils ne savent garder mesure ni moyen en leurs propos, & tombent dans une merveilleuse superfluité de langage ». *Amiot.*

On raconte, à ce propos, qu'en Italie, où les prédicateurs parlent assez communément d'*abondance*, l'un d'eux, prêchant sur le pardon des ennemis, après s'être efforcé de persuader à ses auditeurs, qu'il falloit non seulement pardonner à ses ennemis & ne pas leur vouloir du mal, mais encore les aimer & leur faire du bien, emporté par sa véhémence, reprit ainsi : *Mais, me direz-vous, je n'ai point d'ennemis. Vous n'avez point d'en-*

nemis, mes freres! & le monde, le péché, la chair ne ſont-ils pas vos ennemis?

C'eſt ainſi qu'un orateur, dont la marche n'eſt point réglée, riſque ſouvent de s'égarer. Un prédicateur, après avoir battu la campagne en préchant devant le cardinal de Richelieu, lui dit: « *Je demande pardon à Votre Eminence : je me ſuis abandonné au ſaint Eſprit : une autre fois je me préparerai, & j'eſpère que je ferai mieux.*

Il faut avouer cependant qu'il n'y a que cette façon de produire les grands effets de l'éloquence, & de ſaiſir tous les avantages du lieu, du moment, de ſon émotion propre, & de celle des auditeurs ; & voilà pourquoi Bourdaloue diſoit d'un miſſionnaire de ſon temps: *On rend à ſes ſermons les bourſes que l'on vole aux miens.* Les miſſionnaires ont en effet cet avantage ineſtimable ſur les prédicateurs étudiés. Il eſt le même au Barreau, pour les avocats qui parlent d'*abondance*, ſur ceux qui froidement récitent le plaidoyer qu'ils ont écrit. Ce

talent rare, que Fénelon vouloit que l'on acquît, demande un grand travail, & suppose les dons les plus précieux de la nature : il est cependant quelquefois porté si loin par l'habitude, qu'il y a des orateurs dont l'élocution même gagne à n'être point travaillée, & qui parlent mieux d'*abondance* qu'ils n'écrivent en composant.

Dans les écoles de rhétorique, la jeunesse romaine s'exerçoit à parler ainsi ; & Crassus, qui, en reconnoissant l'utilité de cet usage, trouvoit cependant préférable celui de s'appliquer à écrire avec réflexion (*a*) ; Crassus étoit lui-même de tous les orateurs le plus en état de parler d'*abondance*, par les études infatigables qu'il avoit faites, par l'immense trésor de connoissances & de pensées qu'il avoit amassé, mais sur-tout par les exercices habituels de sa jeunesse. *Voyez* l'article RHÉTHORIQUE.

(*a*) *Etsi utile etiam subitò sæpe dicere ; tamen illud utilius, sumpto spatio ad cogitandum, paratiùs atque accuratiùs dicere.* De Orat.

Voici un exemple de cette promptitude avec laquelle il parloit ſur le champ. Comme il plaidoit en faveur de Plancus contre un M. Brutus ſon accuſateur, homme peu digne de ſon nom, & au moment qu'il lui reprochoit ſa diſſipation & ſes vices, il vit du haut de la tribune paſſer le convoi d'une vieille femme de la famille *Junia*. Il s'interrompit, & adreſſant la parole à Brutus: « Lève-toi, lui dit-il, regarde cette femme que l'on porte au tombeau. Que veux-tu qu'elle diſe de toi à ton père, à tes ancêtres, à ces illuſtres morts, dont les images l'accompagnent; à ce Brutus, par qui ce peuple fut délivré de la domination des rois? A quoi, de quelle gloire ou de quelle vertu leur dira-t-elle que tu t'occupes? A augmenter ton patrimoine? cela ſeroit peu digne de ta nobleſſe, à la bonne heure; mais pour la ſoutenir, il ne te reſte rien: la débauche a tout diſſipé. Dira-t-elle que tu t'appliques à l'étude du droit civil? ce ſeroit imiter ton père: mais des débris des

meubles de sa maison que tu as vendue, tu n'as pas même conservé le siége où il étoit assis lorsqu'on le consultoit. A la science militaire ? tu n'as vu de ta vie un camp. A l'éloquence ? mais tu n'en as aucune : tout ce que tu peux faire, & de ta voix & de ta langue, c'est de gagner quelque salaire à ce honteux métier de calomniateur. Et tu oses voir la lumière, envisager ce peuple, te montrer au *forum*, paroître dans la ville en présence des citoyens ! & tu ne frémis pas de honte en regardant cette femme morte, & les images de tes ancêtres, dont tu es non seulement hors d'état d'imiter les exemples, mais de loger les simulacres (*a*) » ! L'original de ce morceau est dans le second livre de l'Orateur ; & l'un des interlocuteurs du dialogue, Antoine, en le citant, s'écrie : *Proh dii immortales ! quæ fuit illa*,

(*a*) *Tu illam mortuam, tu imagines ipsas non perhorrescis, quibus non modo imitandis, sed ne collocandis quidem tibi ullum locum reliquisti ?*

quanta vis ! quam inexpectata ! quam repentina !

Long-temps avant Craſſus, Galba avoit montré une facilité prodigieuſe à parler, ſinon d'*abondance*, au moins avec très-peu de préparation. Voyez, au livre des orateurs célèbres, ce que Cicéron en raconte. Lælius, l'ami de Scipion, doué d'une éloquence douce & polie, mais peu nerveuſe, avoit plaidé deux fois une cauſe importante ſans en décider le ſuccès. Il eut la modeſtie de conſeiller à ſes cliens de recourir à Galba : celui-ci ſe défendit d'abord de parler après Lælius ; mais enfin cédant aux inſtances qu'on lui faiſoit, il employa, dit Cicéron, une demi-journée à étudier la cauſe. Le lendemain ſes cliens le trouvèrent au milieu de ſes ſcribes, dictant à pluſieurs à la fois, avec la même véhémence que s'il avoit plaidé. C'étoit l'heure de l'audience. Il ſortit tout ému ; & en arrivant au Barreau, il parla avec tant d'éloquence, que, d'un bout à l'autre de ſon plaidoyer, il fut applaudi par accla-

mation (*a*). Ce coup de force, vanté par Cicéron, nous fait entendre cependant que de pareils exemples étoient rares chez les romains.

Chez les grecs, l'habitude de parler sur le champ devoit être moins étonnante. Écoutons Démosthène, dans sa harangue pour la couronne, rappelant ce qui s'étoit passé, lorsqu'on avoit appris que Philippe avoit fait sa paix avec les thébains. « Le héraut (dans l'assemblée du peuple & du sénat) demande à haute voix : *Qui veut monter dans la tribune ?* Aucun de vous ne lui répond. Il répète, à plusieurs reprises, la même invitation : personne encore ne se lève, quoique tous vos généraux & vos orateurs fussent là présens, & que la voix commune de la patrie les conjurât d'ouvrir un avis salutaire.... Or celui

(*a*) *Quid multa ? magnâ expectatione, plurimis audientibus, coràm ipso Lælio, sic illam causam, tantâ vi, tantâque gravitate dixisse Galbam, ut nulla ferè pars orationis silentio præteriretur.*

qui dans cette conjoncture décisive se présenta, ce fut moi : je montai dans la tribune, &c. ».

Ainsi, toutes les fois qu'un événement imprévu obligeoit d'assembler le peuple athénien, celui qui, à ce cri du hérault, *qui veut parler ?* montoit dans la tribune, y parloit d'*abondance*.

Cicéron, qui ne voyoit pas sans frayeur le danger de parler ainsi, quoiqu'il en sentît l'avantage, vouloit au moins qu'une partie du discours fût écrite avec soin : parce qu'alors, dit-il, ce qu'on ajoute prend le ton & le caractère de ce que l'on a préparé ; & il compare le discours à un vaisseau une fois lancé, qui va long-temps encore lorsque les rameurs se reposent. *Ut concitato navigio, cum remiges sustinuerunt, retinet tamen ipsa navis motum & cursum suum, intermisso impetu, pulsuque remorum : sic, in oratione perpetuâ, cum scripta deficiunt, parem tamen obtinet oratio reliqua cursum, scriptorum similitudine, & vi concitata.* (De orat. l. 1.)

Quel

Quel fut, dans Rome & dans Athènes, le grand ſecret des orateurs, pour être prêts à parler ſur le champ, quand l'occaſion étoit preſſante ou favorable? Cochin le ſavoit parmi nous. *Primùm ſilva rerum ac ſententiarum comparanda eſt.* « Il faut commencer par un grand amas de connoiſſances & de penſées ». De orat. l. 1.

ACCENT. *Il y a dans la parole une eſpèce de chant*, dit Cicéron. Mais ce chant étoit-il noté par la proſodie des langues anciennes? On nous le dit; on nous aſſure que, dans le grec & le latin, l'*accent* marquoit l'intonation de la voix ſur telle & ſur telle ſyllabe; & c'eſt ce qu'on appelle l'*accent proſodique*, diſtinct de l'*accent oratoire*, ou des inflexions données à la parole par la penſée & par le ſentiment. Il eſt pourtant bien difficile de concevoir cet *accent* proſodique adhérant aux ſyllabes, à moins que, dans la prononciation animée par les mou-

vemens de l'éloquence, il ne cédât la place à l'*accent* oratoire ; & voici la difficulté.

Qu'on donne à un musicien des paroles déjà notées par l'*accent* de la langue : il est évident que, s'il veut laisser aux syllabes leurs intonations prosodiques ; il sera dans l'impossibilité de donner du naturel & du caractère à son chant ; & que, s'il veut au contraire plier le son des paroles à l'expression que l'idée ou le sentiment sollicite, il faut qu'il les dégage de l'*accent* prosodique, & le donne la liberté de les moduler à son gré. Or il en est de la prononciation oratoire comme de la musique.

L'*accent* prosodique qui nuiroit à l'une, s'il étoit invariable, nuiroit donc également à l'autre : des paroles déjà notées par la prosodie, supplieroient & menaceroient avec les mêmes inflexions.

Il ne faut pas confondre ici la quantité avec l'*accent*. La durée relative des syllabes peut être fixe & immuable dans une langue, sans que l'expression en soit

gênée, au moins sensiblement. Par exemple, que l'on prolonge la pénultième ou qu'on appuie sur la dernière, la différence n'est que dans les temps, & non pas dans les tons. La quantité peut donc être fixe & prescrite ; mais les intonations, les inflexions de la parole doivent être libres, & au choix de celui qui parle ; sans quoi il ne sauroit y avoir de vérité dans l'élocution.

Dans la langue françoise, telle qu'on la parle à Paris, il n'y a point d'*accent* prosodique. Il est vrai que la finale muette n'est jamais susceptible de l'élévation de la voix, & qu'on est obligé ou de l'abaisser, ou de la tenir à l'unisson : mais c'est la seule voyelle qui, de sa nature, gêne la liberté de l'*accent* oratoire. C'est le repos, le sens suspendu, le ton suppliant, menaçant, celui de la surprise, de la plainte, de la frayeur, *&c.*, qui décide de l'élévation ou de l'abaissement de la voix sur telle ou telle syllabe ; & quelquefois le même sentiment est susceptible de différentes inflexions. Je n'en citerai qu'un

exemple, pris du rôle de Phèdre, dans la tragédie de Racine :

Malheureuse ! quel mot est sorti de ta bouche ?

Ce vers peut se déclamer de façon que la voix élevée sur la première syllabe de *màlheureuse*, s'abaisse sur les trois dernières, que la voix se relève sur la première de *quèl mot*, & descende sur la seconde ; & qu'elle remonte sur la troisième de ce nombre, *est sortì*, & retombe sur la fin du vers.

Màlheureuse ! quèl mot est sortì de ta bouche ?

On peut aussi, & peut-être aussi bien, le déclamer dans une modulation contraire, en abaissant les syllabes que nous venons d'élever, & en élevant celles que nous avons abaissées.

Malheurèuse ! quel mòt est sorti de ta bouche !

Le choix de ces intonations fait partie de l'art de la prononciation théâtrale & oratoire ; & l'on sent bien que s'il y avoit dans la langue un *accent*. prosodique déterminé & invariable, le choix des into-

nations n'auroit plus lieu, ou seroit sans celle contrarié par l'*accent*.

La nature, dit Cicéron, comme si elle eût voulu moduler la parole, a mis dans chaque mot une voyelle aiguë, & le plus loin qu'elle l'ait placée en deçà de la finale, c'est à la pénultième (*a*). Cela est difficile à entendre pour nous, si cet *accent* étoit immuable. Mais ce que je vois clairement dans Quintilien, c'est que l'*accent* grave & l'*accent* aigu changeoient souvent de place, pour favoriser l'expression. Dans les mots *quale & quantum*, par exemple, l'accentuation étoit différente pour l'interrogation ou l'exclamation, & pour la comparaison simple. C'est ce qui arrive dans notre langue, toutes les fois que, sans altérer la prosodie, la prononciation peut indifféremment appuyer ou glisser, élever ou baisser le ton, sur telle ou telle autre syllabe : comme,

(*a*) *Ipsa enim natura, quasi modularetur hominum orationem, in omni verbo posuit acutam vocem, nec unâ plus, nec à postremâ syllabâ citra tertiam.*

par exemple, elle appuie ſur la première du mot *cruel*, dans l'accent du reproche tendre; & ſur la dernière, dans l'accent de l'effroi : *crùel, que t'ai-je fait, cruèl! que dites-vous?*

Cette facilité nous eſt donnée preſque par-tout où l'une des voyelles n'eſt pas muette ou abſolument brève, comme l'eſt la première des mots *deſir, douleur, mourir, retour*, dont la dernière ſeule peut être accentuée. Mais alors même rien n'empêche de les tenir toutes les deux à l'uniſſon, & de placer l'*accent*, ou en deçà ſur le mot qui précède, ou au delà ſur le mot ſuivant, comme dans ces exemples : *Impatièns deſirs. Mes hontèuſes douleurs. Je le pèrds ſans retour. Mourir sàns me venger!*

Ce qu'on appelle l'*accent* des provinces conſiſte, en partie, dans la quantité proſodique : le normand prolonge la ſyllabe que le gaſcon abrège. Il conſiſte encore plus dans les inflexions attachées, non pas aux ſyllabes des mots, mais aux mouvemens du langage : par exemple,

dans l'*accent* du gascon, du picard, du normand, l'inflexion de la surprise, de la plainte, de la prière, de l'ironie, n'est pas la même. Un gascon vous demande, *comment vous portez-vous ?* d'un ton gai, vif, & animé, qui se relève sur la fin de la phrase; le normand dit la même chose d'un ton de voix languissant, qui s'élève sur la pénultième, & retombe sur la dernière, à peu près du même ton que le gascon se plaindroit.

Ce que nous disons de la langue françoise, doit s'entendre de toutes les langues vivantes: leur prosodie est dans la durée relative des syllabes; leur *accent* est dans les inflexions de la parole, dans le fort & le foible de la voix, ses modulations, ses appuis, selon l'idée, le sentiment, ou la passion qu'elle exprime, le mouvement de l'ame quelle imite; mais d'*accent* prosodique adhérant aux sons, immobile & invariable, aucune langue n'en peut avoir, sans renoncer à toutes les nuances de l'expression, qui doit pouvoir sans cesse varier, & se plier dans tous les sens.

L'art de bien parler, de bien réciter, soit pour l'acteur, soit pour l'orateur, consiste singulièrement à accentuer plus ou moins la parole, selon le genre d'élocution, & à l'accentuer toujours avec justesse & sobriété.

C'est l'*accent* qui donne du caractère à l'expression; de l'esprit, de la vérité, de la variété à la lecture; de la vie & de l'ame à la déclamation : mais il faut prendre garde de n'y pas mettre une fausse finesse, une fausse chaleur, ou une emphase déplacée : rien n'est plus ridicule que l'affectation qui fait un contre-sens.

C'est au Barreau, dans la Chaire, au Théâtre que ces défauts se font le plus sentir. Les juges sont trop accoutumés, ou trop préoccupés de leurs fonctions, pour s'aperçevoir du ridicule que Racine a joué dans la comédie des Plaideurs. Mais on entend à l'audience des *car* aussi aigus que celui de l'*Intimé*.

Une exagération non moins choquante de l'*accent* oratoire, subsiste dans la Chaire. Il y a quelque temps que de l'en-

toit le plus bruyant de Paris, on entendoit, dans une église voisine, les cris, les hurlemens d'un homme. On demanda si on l'exorcisoit ? Non, répondit quelqu'un, c'est lui qui exorcise, & qui, pour chasser le démon de l'ame de nos philosophes, demande le fer & le feu.

Dans la récitation comique, le naturel s'est assez conservé ; mais le tragique, malgré l'exemple de Baron, de la Lecouvreur, de cette Clairon qui nous les rappeloit, n'a pu se corriger encore assez de ses tons emphatiques ; & s'il prend l'*accent naturel*, il s'abaisse au plus trivial. *Voyez* DÉCLAMATION.

C'est une observation que j'ai entendu faire par un comédien qui avoit de l'esprit & de la culture, & qui lisoit singulièrement bien, que dans le langage animé, sur-tout dans le langage ou poétique ou oratoire, il y a toujours des mots frappans, où la force du sens réside ; & que c'est sur ces mots que doit appuyer l'expression. En effet, rien ne l'affoiblit tant que de la prodiguer ; & de même que,

dans un morceau d'éloquence ou de poésie, un homme intelligent ne cherche pas à faire tout valoir; de même, dans un vers ou dans une période, il n'affectera pas de faire tout sentir. Supposons, par exemple, que l'on récite ces beaux vers de Corneille :

Je les peins, dans le mèurtre à l'envi triomphans,
Rome entière noyée au sàng de ses enfans,
Les uns assassinés dans les places publiques,
Les autres dans le sèin de leurs dìeux domestiques;
Le méchant par le prix au crime encouragé,
Le mari par sa fèmme en son lit égòrgé,
Le fils tout dégouttant du mèurtre de son père,
Et, sa tête à la main, demandànt son salaire.

On voit que, malgré la plénitude & l'énergie continuelle de ces beaux vers, l'expression portera naturellement sur les mots qui sont les grands traits de l'image, & s'appuiera sur la syllabe de ces mots qui peut le mieux soutenir la voix.

C'est une des raisons pour lesquelles il est vrai de dire, en général, que personne ne lit mieux un ouvrage que son auteur. Il arrive pourtant quelquefois

que, par l'envie de faire tout valoir, où dans ses vers ou dans sa prose, le lecteur pèse sur tous les mots; & sa lecture, à la fois maniérée & monotone, produit un effet tout contraire à celui qu'il s'est proposé : il articule tout, & ne distingue rien : ses couleurs n'ont plus de nuances; nulle ombre ne les fait briller : il veut que tout soit en relief; & il relève tout si bien, qu'il n'y a plus rien de saillant.

ACHÈVEMENT. Dans la poésie dramatique, on appelle ainsi la conclusion qui suit l'événement par lequel l'intrigue est dénouée.

L'art du poète consiste à disposer sa fable, de façon qu'après le dénouement il n'y ait plus aucun doute, ni sur les suites de l'action ni sur le sort des personnages. Dans Rodogune, par exemple, dès que le poison agit sur Cléopâtre, tout est connu : ce vers,

Sauve-moi de l'horreur de mourir à leurs pieds,

finit tragiquement la pièce.

Mais souvent il n'en est pas ainsi ; & la catastrophe peut n'être pas assez tranchante, pour ne laisser plus rien attendre.

Britannicus est empoisonné ; mais que devient Junie ? C'est cet éclaircissement qui alonge & refroidit le cinquième acte de Britannicus.

L'action des Horaces est finie au retour d'Horace le jeune, & même avant sa scène avec Camille. Cette scène & tout ce qui suit, fait une seconde action, dépendante de la première, & qui en est l'*achèvement*.

L'*achèvement* de Phèdre & celui de Mérope est long, mais il est passionné ; & il ne fait pas duplicité d'action, comme celui des Horaces.

Si l'*achèvement* a quelque étendue, il faut qu'il soit tragique, & qu'il ajoute encore aux mouvemens de terreur ou de pitié que la catastrophe a produits.

Œdipe, dans la tragédie de Sophocle, après s'être reconnu pour le meurtrier de son père & pour le mari de sa mère, & s'être crevé les yeux de désespoir, est

encore plus malheureux lorsqu'on lui amene ses enfans.

Le poète françois n'a pas osé risquer sur notre scène ce dernier trait de pathétique : il a fini par des fureurs. Œdipe, les yeux crevés & encore sanglans, étoit souffert sur un théâtre immense ; sur nos petits théâtres, il eût révolté. Le tragique, en s'affoiblissant, a observé les lois de la perspective ; & pour savoir jusqu'à quel degré on peut pousser le pathétique du spectacle, il faut en mesurer le lieu.

Comme l'*achèvement* doit être terrible ou touchant dans la Tragédie, il doit être plaisant dans la Comédie, & d'une extrême vivacité. Pour peu qu'il soit lent, il est froid. C'est un défaut qu'on reproche à Molière.

Le poème épique est susceptible d'*achèvement*, comme le poème dramatique ; &, comme lui, il peut s'en passer. L'*achèvement* de l'Iliade est long, & trop long, quoiqu'il renferme le plus beau morceau du poème, la scène de Priam aux pieds d'Achille. L'*achèvement*

de l'Odiſſée eſt traînant, quoique plus animé que tout le reſte du poème. L'Enéide finit au moment de la cataſtrophe : dès que Turnus eſt mort, le ſort des Troyens eſt décidé ; & l'on ne demande plus rien.

Quelques Critiques ont prétendu que l'Enéide étoit tronquée. Ils auroient voulu voir Enée donnant des lois au Latium. Ces Critiques ne ſavent pas que, lorſqu'on ceſſe de douter & de craindre, on ceſſe de s'intéreſſer, & que l'action doit finir au moment que l'intérêt ceſſe, ſans quoi tout le reſte languit. Rien de plus importun que le faux bel-eſprit, quand il veut juger le génie. *Voyez* DÉNOUEMENT, INTRIGUE, &c.

ACTE. Voſſius, en marquant la diviſion d'une pièce de théâtre en cinq *actes*, nous dit que dans le premier on expoſe, que dans le ſecond on développe l'intrigue, que le troiſième doit être rempli d'incidens qui forment le nœud, que le quatrième prépare les moyens du dé-

nouement, auquel le cinquième doit être uniquement employé.

Et si la fable est telle, qu'une scène l'expose, & qu'un mot la dénoue, comme il arrive quelquefois, que devient la division de Vossius ?

Quelle est la tragédie, la comédie bien composée, dont le nœud ne commence qu'au troisième *acte*, & dont le cinquième acte en entier soit employé à dénouer ?

Le nœud est la partie de l'intrigue qui doit occuper le plus d'espace. C'est comme un labyrinthe, dont l'exposition fait l'entrée, & le dénouement la sortie.

Les poètes habiles dans leur art commencent le nœud le plus tôt possible, & le prolongent de même, en le serrant de plus en plus. *Voyez* INTRIGUE.

Avant la fin du premier *acte* de l'Iphigénie en Aulide, la situation a changé deux fois, en devenant toujours plus tragique :

Non, tu ne mourras point, je n'y puis consentir....
Et si ma fille vient, je consens qu'on l'immole.....
Je cède, & laisse aux dieux opprimer l'innocence....

Iphigénie eſt arrivée, Achille demande ſa main, & Calchas demande ſon ſang : voilà déjà le nœud formé. C'eſt le modèle des gradations que le péril, le malheur, la crainte, la pitié, l'intrigue, en un mot, doit avoir.

En effet, qu'eſt-ce qu'un *acte* ? Son nom l'exprime : un degré, un pas de l'action. C'eſt par cette diviſion de l'action totale en degrés que doit commencer le travail du poète, ſoit dans la Tragédie, ſoit dans la Comédie, lorſqu'il en médite le plan.

Il s'agit, par exemple, de démaſquer Tartuffe, ou de le voir, maître de la maiſon, diviſer le fils & le père, dépouiller l'un, amener l'autre à lui donner tout ſon bien & la main de ſa fille. Que fait Molière dans ſon premier *acte* ? Il met ſous nos yeux le tableau de cet intérieur domeſtique. L'aſcendant que Tartuffe a ſur l'eſprit d'Orgon, la prévention aveugle de celui-ci & de ſa ſœur en faveur d'un fourbe hypocrite, & la mauvaiſe opinion qu'a de lui tout le reſte de

famille, se manifestent dès la première scène : le combat s'engage ; l'action commence avec chaleur.

Dès le second *acte*, après avoir tiré, de la bouche d'Orgon lui-même, l'aveu de son aveuglement pour le fourbe qui le détache de ses enfans & de sa femme, & qui, d'un homme foible & bon, fait un homme dénaturé, Molière lui fait déclarer que Tartuffe est l'époux qu'il destine à sa fille : celle-ci n'ose refuser ; & de là l'incident comique qui fait la querelle des deux amans.

Dans le troisième *acte*, au moment que Damis croit pouvoir confondre Tartuffe, & que l'on touche au dénouement, l'adresse du fourbe & la simplicité d'Orgon, resserrent le nœud de l'intrigue, & l'intérêt redouble par la résolution que vient de prendre Orgon, pour punir ses enfans, de donner son bien à Tartuffe.

Dans le quatrième *acte*, Tartuffe est enfin démasqué & confondu aux yeux d'Orgon ; mais tout à coup le fourbe s'arme contre son bienfaiteur des bienfaits

même qu'il en a reçus ; & par ses menaces, fondées sur un abus de confiance, il met l'alarme dans la maison.

Dans le cinquième *acte*, le trouble & l'inquiétude augmentent jusqu'au moment de la révolution ; & s'il y a quelque chose à désirer, c'est un peu moins de négligence dans les détails des dernières scènes, & un peu plus de développement & de vraisemblance dans les moyens.

Les misérables Critiques, en dépriment le dénouement du Tartuffe, ne cessent de rappeler ce vers :

Remettez-vous, Monsieur, d'une alarme si chaude ;

& ils oublient qu'ils parlent avec dérision du chef-d'œuvre du théâtre comique, d'une pièce à laquelle tous les siècles n'ont rien à comparer, & qui sera peut-être trois mille ans sans rivale, comme elle a été sans modèle.

L'analyse de cette pièce, relativement aux progrès de l'action, suffit pour indiquer les degrés qu'on doit pratiquer d'*acte* en *acte* & de scène en scène. Si

l'action se repose deux scènes de suite dans le même point, elle se refroidit. Il faut qu'elle chemine comme l'aiguille d'une pendule. Le dialogue marque les secondes, les scènes marquent les minutes, les *actes* répondent aux heures. C'est pour n'avoir pas observé ce progrès sensible & continu, que l'on s'est si souvent trouvé si froid. On espère remplir les vides par des détails ingénieux : mais l'intérêt languit ; & l'on peut dire de l'intérêt, ce qu'un poete célèbre à dit de l'ame, que *c'est un feu qu'il faut nourrir, & qui s'éteint s'il ne s'augmente.*

L'usage établi de donner cinq *actes* à la Tragédie, n'est ni assez fondé pour faire loi, ni assez dénué de raison pour être banni du théâtre. Quand le sujet peut les fournir, cinq *actes* donnent à l'action une étendue avantageuse : de grands événemens y trouvent place ; de grands intérêts & de grands caractères s'y développent en liberté ; les situations s'amènent, les incidens s'annoncent, les sentimens n'ont rien de brusque & de heurté ; le

mouvement des passions a tout le temps de s'accélérer, & l'intérêt de croître jusqu'au dernier degré de pathétique & de chaleur. On a éprouvé que l'ame des spectateurs peut suffire à l'attention, à l'illusion, à l'émotion que produit un spectacle de cette durée; & si l'action de la Comédie semble très-bien s'accommoder de la division en trois *actes*, l'action de la Tragédie semble préférer la division en cinq *actes*, à cause de sa majesté, & des grands ressorts qu'elle veut pouvoir faire agir.

Mais le sujet peut être naturellement tel que, ne donnant lieu qu'à deux ou trois situations assez fortes, il ne soit susceptible aussi que de deux degrés, & de deux repos de l'action. Alors faut-il abandonner ce sujet, s'il est pathétique, intéressant, & fécond en beautés? ou faut-il le charger d'incidens & de scènes épisodiques? Ni l'un ni l'autre. Il faut donner à l'action sa juste étendue, suivre la loi de la nature, préférable à celle l'art; & le Public, qui se plaindroit qu'on s'est éloigné de l'usage, seroit le tyran du ge-

nie & l'ennemi de ses propres plaisirs. Il en est de même de la division en deux *actes* pour de petites comédies: elle n'est pas bien favorable; mais la nature du sujet, heureux d'ailleurs, peut l'exiger; & rien de ce qui peut plaire ne doit être interdit aux arts.

Eschyle, l'inventeur de la Tragédie, avoit négligé de la diviser en *actes*. Il y a bien dans ses pièces des intervalles occupés par le chœur, mais sans divisions symétriques; & lorsqu'on a voulu y en mettre, on a coupé l'action dans des endroits où évidemment elle étoit continue, comme du quatrième au cinquième *acte* du *Prométhée*. Dans la suite, les poètes grecs se sont prescrit la division en cinq *actes*; mais on voit que les intermèdes étoient occupés par le chœur; & si l'on baissoit la toile à la fin des *actes*; ce n'étoit guère que dans le cas où le changement de lieu exigeoit un changement de décoration.

Dans les intervalles des *actes*, le théâtre reste vacant; mais l'action ne laisse

pas de continuer hors du lieu de la ſcène; & lorſqu'elle eſt bien diſtribuée & développée avec ſoin, l'on ſait d'un *acte* à l'autre ce qui s'en eſt paſſé.

Quant à la durée, il ſuffit qu'il n'y ait pas entre les *actes* une inégalité trop ſenſible; & l'étendue de chacun ſe trouve ainſi proportionnée à celle de la pièce, qui, chez nous, peut aller de douze à dix-huit cents vers. *Voyez* ENTR'ACTE.

ACTION. Pour avoir une idée nette & préciſe de l'*action* du poème dramatique ou épique, il faut la conſidérer ſous deux points de vue, ou plutôt diſtinguer deux ſortes d'*action*.

L'*action* finale d'un poème eſt un événement à produire; l'*action* continue eſt le combat des cauſes & des obſtacles qui tendent réciproquement, les unes à produire l'événement, & les autres à l'empêcher, ou à produire eux-mêmes un événement contraire.

Dans la tragédie de Britannicus, la mort de ce prince eſt l'*action* finale: la

jaloufie de Néron, fon mauvais naturel, fa paffion pour Junie, la fcélérateffe de Narciffe en font les caufes ; la vertu de Burrhus, l'autorité d'Agrippine, un refte de refpect pour elle & de crainte pour les romains, l'horreur d'un premier crime, en font les obftacles ; & le combat fe paffe dans l'ame de Néron.

Ainfi, l'*action* d'un poème peut fe confidérer comme une forte de problême, dont le dénouement fait la folution.

Dans ce problême, tantôt l'alternative fe réduit à réuffir, ou à manquer l'entreprife, comme dans l'*Enéide*; tantôt le fort eft en balance entre deux événemens, tous les deux funeftes, comme dans l'*Œdipe ;* ou l'un heureux & l'autre malheureux, comme dans l'*Odiffée* & l'*Iphigénie en Tauride*. Ceci demande à être développé.

Les Troyens s'établiront-ils, ou ne s'établiront-ils pas en Italie ? voilà le problême de l'*Enéide*. On voit que, du côté d'Énée, le mauvais fuccès fe réduit à abandonner un pays qui n'eft pas le

sien : la destinée des Troyens ne seroit pas remplie, Rome ne seroit pas fondée ; mais ce malheur n'a jamais pu intéresser réellement que les Romains. La situation, du côté de Turnus, est d'un intérêt plus universel & plus fort : il s'agit pour lui de vaincre, ou de périr, ou de subir la honte de se voir enlever sa femme & ses États de son beau-père : aussi les vœux sont-ils en faveur de Turnus.

Dans l'*Odissée*, il ne s'agit pas seulement qu'Ulysse retourne à Itaque, ou qu'il périsse dans ses voyages, ou qu'il soit retenu dans l'isle de Circé, ou dans celle de Calypso : cet intérêt, personnel à un héros froidement sage, nous toucheroit foiblement. Mais son fils, jeune encore, est sous le glaive ; sa femme est exposée aux violences des poursuivans ; son père est au bord du tombeau, incapable de s'opposer à leur criminelle insolence ; son isle est dévastée, son palais saccagé, son peuple & sa famille en proie à des tyrans : si Ulysse revient, il peut tout sauver ; tout est perdu, s'il ne revient pas : voilà

voilà tous les grands intérêts du cœur humain réunis en un seul ; & c'est le plus parfait modèle de l'action dans l'Epopée.

Dans l'*Iphigénie en Tauride*, Oreste, poursuivi par les furies, en sera-t-il délivré ou non ? sera-t-il reconnu par sa sœur, avant d'être immolé ; ou l'immolera-t-elle avant de le connoître ? enlevera-t-il la statue de Diane ; ou sera-t-il égorgé aux pieds de ses autels ? L'événement peut être heureux ou malheureux ; & plus l'alternative en est pressante, plus elle est susceptible des grands mouvemens de la crainte & de la pitié.

Dans l'*Œdipe*, la peste achevera-t-elle de désoler les états de Laïus ; ou le meurtrier de ce roi sera-t-il reconnu dans son fils & dans le mari de sa femme ? Voilà les deux extrémités les plus effroyables, & l'alternative la plus tragique qu'il soit possible d'imaginer. Le défaut de cette fable, s'il y en a un, c'est de ne laisser voir aucun milieu entre ces deux malheurs extrêmes, & de ne pas permettre à l'espérance de se mêler avec la terreur.

Je laiſſe à balancer les avantages de cette fable terrible & touchante d'un bout à l'autre, ſans aucune eſpèce de ſoulagement pour l'ame des ſpectateurs, avec la fable de l'Iphigénie en Tauride, où quelques rayons incertains d'une eſpérance conſolante brillent par intervalles, & laiſſent entrevoir une reſſource dans les malheurs & les dangers dont on frémit : je veux ſeulement faire voir que tout ſe réduit à ces deux problêmes, l'un ſimple, & l'autre compliqué. Celui-ci, en faiſant paſſer l'ame des ſpectateurs par de continuelles viciſſitudes, varie ſans ceſſe les mouvemens de la terreur & de la pitié; l'autre les ſoutient & les preſſe, en faiſant faire à l'intérêt le même progrès qu'au malheur.

De cette définition de l'*action*, conſidérée comme un problême, il ſuit d'abord qu'il eſt de ſon eſſence d'être douteuſe & incertaine, & de l'être juſqu'à la fin : car ſi l'action eſt telle qu'il n'y ait pas deux façons de la terminer, & que l'événement qui ſe préſente naturel-

lement à la prévoyance des ſpectateurs, ſoit le ſeul moralement poſſible ; il n'y a plus d'alternative, & par conſéquent plus de balancement entre la crainte & l'eſpérance : tout ſe paſſe comme on l'a prévu; & s'il arrive une révolution, ou elle a beſoin d'une cauſe ſurnaturelle, comme dans le Philoctète de Sophocle, ou elle manque de vraiſemblance, comme dans le Cid. C'eſt un effort de l'art, qu'on n'a pas aſſez admiré dans le Télémaque, d'avoir, par la ſeule force de l'éloquence d'Ulyſſe, rendu naturel & vraiſemblable le retour de Philoctète, que Sophocle avoit jugé lui-même impoſſible ſans l'apparition d'Hercule. A l'égard du Cid, Corneille n'a ſu d'autre moyen d'en terminer l'intrigue, que de ne pas décider la révolution.

D'un autre côté, ſi, dans les poſſibles, l'*action* avoit deux iſſues, mais que, par la mal-adreſſe du poete & la prévoyance des ſpectateurs, le problême fût réſolu dans leur opinion avant le dénouement, il n'y auroit plus d'inquiétude; & il ne

faut pas croire que l'art de rendre l'évé-nement douteux & de laiſſer le ſpectateur dans ce doute, ne ſoit utile qu'une fois. L'illuſion théâtrale conſiſte à faire oublier ce qu'on ſait, pour ne penſer qu'à ce qu'on voit. J'ai lu Corneille; je ſais par cœur le cinquiéme acte de Rodogune; mais j'en oublie le dénouement; & à meſure que la coupe empoiſonnée approche des lèvres d'Antiochus, je frémis, comme ſi je ne ſavois pas que Timagène arrive. Ayez ſeulement ſoin que, dans l'*action* même, rien ne trahiſſe le ſecret de la derniere révolution; j'aurai beau le ſavoir d'ailleurs, je me le diſſimulerai, pour me laiſſer jouir du plaiſir d'être ému : effet inexplicable, & pourtant bien réel, de l'illuſion théâtrale. Mais autant la ſolution doit être cachée, autant les termes oppoſés où l'*action* peut aboutir, doivent être marqués & mis en évidence. Je n'en excepte qu'une ſorte de fable : c'eſt lorſqu'entre deux malheurs, dont il ſemble que l'un ou l'autre doive arriver inévitablement, il y a pourtant

un moyen de les éviter tous deux, & qu'on a dessein de tirer, par cette heureuse révolution, les personnages intéressans du double péril qui les presse. Ce moyen doit être caché comme l'issue du labyrinthe : mais tout ce qu'il y a de funeste à craindre, doit être connu, & le plutôt possible. Que, dès le premier acte d'Œdipe, par exemple, le spectateur fût instruit qu'Œdipe est l'assassin de son père & le mari de sa mère ; dès ce moment, tous les efforts de ce malheureux prince, pour découvrir le meurtrier de Laïus, feroient frémir ; & l'approche des incidens qui ameneroient les reconnoissances, rempliroient les esprits de compassion & de terreur. On peut rendre raison par-là de ce qui arrive assez souvent, qu'une pièce fait plus d'impression la seconde fois que la première.

De notre définition, il suit encore, que plus les évènemens opposés sont extrêmes, plus l'alternative de l'un à l'autre a d'importance & d'intérêt. Si, d'un côté, il y va de l'excès du bonheur, & de

l'autre, de l'excès du malheur, comme dans l'Iphigénie en Tauride & dans la Mérope, la solution du problême est bien plus intéressante que lorsqu'il ne s'agit que d'un malheur plus sensible, ou d'un bonheur foiblement souhaité. Par exemple, dans Polieucte, supposons que Pauline fût passionnément amoureuse de son époux; le problême seroit bien plus terrible, & la situation de Pauline bien plus cruelle & plus touchante. Corneille, en la faisant amoureuse de Sévère, a évidemment préféré l'intérêt de l'admiration à celui de la terreur & de la pitié : en quoi il a obéi à son génie, & composé une fable plus étonnante & moins tragique.

Dans la Comédie, même alternative : l'intérêt consiste, 1°. à faire souhaiter que le ridicule, puni par lui-même, soit à la fin livré à la risée & au mépris; 2°. à faire naître une curiosité inquiète, & une vive impatience de voir par quel moyen ce qu'on souhaite arrivera. L'Avare épousera-t-il Marianne, ou la cédera-t-il à

ſon fils ? Tartuffe ſera-t-il confondu & démaſqué aux yeux d'Orgon, ou jouira-t-il de ſa fourberie ? Voilà le problême à réſoudre. Au lieu du trouble & du danger qui règne dans la Tragédie, c'eſt l'agitation des querelles domeſtiques ; au lieu des revers, ce ſont les mépriſes ; au lieu du pathétique, c'eſt le ridicule : mais le combat des intérêts, le choc des incidens eſt le même dans les deux genres, pour amener, en ſens contraire, deux événemens oppoſés. Obſervons ſeulement que, dans le comique, ſi le malheur eſt grave, il ne doit être craint que par les perſonnages : les ſpectateurs doivent au moins ſe douter qu'il n'en ſera rien : c'eſt une différence eſſentielle entre les deux genres, & peut-être le ſeul artifice qui manque à l'intrigue du Tartuffe, dont le dénouement n'eût rien perdu à être un peu plus annoncé.

L'intérêt du poète, en effet, n'eſt pas, dans le comique, de tenir le ſpectateur en peine, mais bien les perſonnages : car il s'agit de divertir les témoins aux

dépens des acteurs ; & à moins d'être de la confidence, il n'est guère possible de se divertir d'une situation aussi affligeante que celle qui précède la révolution du cinquième acte du tartuffe. Peut-être Molière a-t-il voulu que le spectateur, saisi de crainte, fût sérieusement indigné contre le fourbe hypocrite : mais ce trait de force, placé dans une pièce où le vice le plus odieux est démasqué, ne tire point à conséquence ; & en général, dans le vrai comique, un danger qui feroit frémir, s'il étoit réel, ne doit pas être sérieux : il faut au moins laisser prévoir que celui qui en est menacé, en sera quitte pour la peur.

Si la définition que je viens de donner de l'*action*, soit épique, soit dramatique, est juste, comme je le crois, on a eu tort de dire que l'*action* du poëme de Lucain manque d'unité ; on a eu plus grand tort de dire que les poëmes d'Homère n'ont que l'importance des personnages, & non pas celle de l'*action*.

Il n'y a pas de problême plus simple

que celui-ci : *A qui reſtera l'empire du monde ? Sera-ce au parti de Pompée & du Sénat ? ſera-ce au parti de Céſar ?* Or, dans le poème de la Pharſale, tout ſe réduit à cette alternative ; & jamais *action* n'a tendu plus directement à ſon but. On a déjà vu qu'un modèle admirable de l'*action* épique eſt le ſujet de l'Odiſſée. Celui de l'Iliade eſt moins intéreſſant ; mais par ſon influence & comme événement, il eſt d'une extrême importance. La colère d'Achille va-t-elle ſauver Troye, & forcer les grecs à lever le ſiège & à s'en retourner honteuſement dans leur pays ? ou, par quelque révolution imprévue, Achille, appaiſé & rendu à la Grèce, va-t-il précipiter la perte des troyens & la vengeance des Atrides ? Voilà le problême de l'Iliade ; & la mort de Patrocle en eſt la ſolution.

Qu'eſt-ce donc qu'on a voulu dire, en reprochant à l'action de ce poème & à celle de l'Odiſſé, de manquer d'importance ? & qu'a-t-on voulu dire encore, en donnant pour des différences, entre

l'*action* épique & l'*action* dramatique, ce qui convient également à toutes les deux? *La ſolution des obſtacles eſt*, dit-on, *ce qui fait le dénouement; & le dénouement peut ſe pratiquer de deux manières: ou par une reconnoiſſance, ou ſans reconnoiſſance; ce qui n'a lieu que dans la Tragédie.* Et pourquoi pas dans le poème épique? Celui-ci, comme l'a très-bien vu Ariſtote, n'eſt que la Tragédie en récit.

L'*action* de l'Epopée *eſt* ſans doute *un exemple*, mais non pas un exemple à ſuivre: &, comme celle de la Tragédie, elle eſt tantôt l'exemple du malheur attaché au crime, à l'imprudence, aux paſſions humaines; tantôt l'exemple des vertus, & du ſuccès qui les couronne, ou de la gloire qui les ſuit.

L'Epopée eſt une tragédie, dont l'*action* ſe paſſe dans l'imagination du lecteur. Ainſi, tout ce qui, dans la Tragédie, eſt préſent aux yeux, doit être préſent à l'eſprit dans l'Epopée. Le poète eſt lui-même le décorateur & le machiniſte; &

non seulement il doit retracer dans ses vers le lieu de la scène, mais le tableau, le mouvement, la pantomime de l'*action*, en un mot, tout ce qui tomberoit sous les sens, si le poème étoit dramatique.

Il y a sans doute, pour cette imitation en récit, du désavantage du côté de la chaleur & de la vérité; mais il y a de l'avantage du côté de la grandeur & de la magnificence du spectacle, du côté de l'étendue & de la durée de l'*action*, du côté de l'abondance & de la variété des incidens & des peintures.

Dans la Tragédie, le lieu physique du spectacle oppose ses limites à l'essor de l'imagination; elle y est comme emprisonnée: dans le poème épique, la pensée du lecteur s'étend au gré du génie du poète, & embrasse tout ce qu'il peint: mille tableaux qui se succèdent dans les descriptions de Virgile, se succèdent aussi dans ma pensée; & en les lisant, je les vois.

Le poète épique, à cet égard, est bien plus heureux que le poète dramatique;

Combien celui-ci ne ſe trouve-t-il pas reſſerré ſur le théâtre même le plus vaſte, lorſqu'il ſe compare à ſon rival, qui n'a d'autres bornes que celle de la nature, qu'il franchit même quand il lui plait ?

Un autre avantage de l'Épopée ſur la Tragédie, c'eſt l'eſpace de temps fictif qu'elle peut donner à ſon action. Dans un ſpectacle qui ne doit durer que deux ou trois heures; dans une intrigue dont la chaleur doit ſans ceſſe aller en croiſſant, parce qu'elle a pour objet une émotion qu'il ne faut pas laiſſer languir, le temps fictif ne peut guère s'étendre avec vraiſemblance au delà d'une révolution du ſoleil. Mais le temps de l'Épopée n'a de bornes que celles de l'*action*, naturellement plus ou moins rapide, ſelon que le mouvement qui l'anime eſt plus violent ou plus doux. Voilà donc le génie du poëte épique en liberté, ſoit pour le temps, ſoit pour les lieux, tandis que celui du poëte tragique eſt à la gêne.

La Tragédie eſt obligée de commencer dans le fort de l'*action*, & aſſez près du

dénouement pour laiſſer dans l'avant-ſcène tout ce qui ſuppoſe de longs intervalles. Son mouvement accéléré, d'acte en acte, eſt ſi continu, ſi rapide ; l'inquiétude qu'elle répand eſt ſi vive, & l'intérêt de la crainte & de la pitié ſi preſſant, que ce qu'on appelle épiſodes, c'eſt-à-dire, les circonſtances & les moyens de l'*action* s'y réduiſent preſque à l'étroit beſoin, ſans rien donner à l'agrément : au lieu que dans l'Epopée la chaine de l'*action* étant plus longue & le deſſin plus étendu, les incidens, que je regarde comme la trame du tiſſu de la fable, peuvent l'orner & l'enrichir de mille couleurs différentes. Faut-il, pour me faire entendre, une image plus ſenſible encore ? La Tragédie eſt un torrent qui briſe ou franchit les obſtacles ; l'Épopée eſt un fleuve majeſtueux qui ſuit ſa pente, mais dont la courſe vagabonde ſe prolonge par mille détours. On voit donc que la Tragédie l'emporte ſur l'Épopée par la rapidité, la chaleur, le pathétique de l'*action* ; mais que l'Epopée l'emporte

ſur la Tragédie par la variété, la richeſſe, la grandeur, & la majeſté.

Tout ſujet qui convient à l'Epopée, doit convenir à la Tragédie, c'eſt-à-dire, être capable d'exciter en nous l'inquiétude, la terreur, & la pitié: car s'il n'étoit pas aſſez intéreſſant pour la ſcène, il le ſeroit bien moins encore pour le récit, qui n'eſt jamais auſſi animé. C'eſt dans ce ſens-là qu'Ariſtote a dit que le fond des deux poèmes étoit le même. « Il faut, dit-il en parlant de l'Epopée, en dreſſer la fable, de manière qu'elle ſoit dramatique & qu'elle renferme une ſeule *action*, qui ſoit entière, parfaite, & achevée. Il y a, dit-il encore, autant de ſortes d'Epopées qu'il y a d'eſpèces de Tragédies; car l'Épopée peut être ſimple ou implexe, morale ou pathétique ». Il ajoute, que « l'Épopée a les mêmes parties que la Tragédie; car elle a ſes péripéties, ſes reconnoiſſances, ſes paſſions »; d'où il il conclut que « l'Epopée ne diffère de la Tragédie que par ſon étendue & par la forme de ſes vers »; & il en donne

pour exemple, d'un côté le ſujet de l'Odiſſée dénué de ſes épiſodes, & tel qu'Homère l'eût conçu s'il eût voulu le mettre au théâtre ; de l'autre, celui de l'Iphigénie en Tauride, avant d'être accommodé au théâtre, & tel qu'il dépendoit d'Euripide d'en faire un poème Epique ou un poème damatique, à ſon choix.

En ſuivant ſon idée, pour la développer, eſſayons de diſpoſer le ſujet de l'Iphigénie, comme Euripide l'eût diſpoſé lui-même, s'il en eût voulu faire un poème en récit.

Oreſte, couvert du ſang de ſa mère & pourſuivi par les Euménides, cherche un refuge dans le temple d'Apollon, de ce dieu qui l'a pouſſé au crime. Il embraſſe ſon autel, l'implore, lui offre un ſacrifice ; & l'oracle interrogé lui ordonne, pour expiation, d'aller enlever la ſtatue de Diane profanée dans la Tauride.

Oreſte prend congé d'Electre ; il ne veut pas que Pilade le ſuive : Pilade

ne veut point l'abandonner. Ce jeune prince quitte un père accablé de vieillesse, dont il est l'appui, une mère tendre dont il fait les délices, & qui tous deux l'encouragent, en le baignant de larmes, à suivre un ami malheureux. Oreste, présent à leurs adieux, se sent déchirer le cœur aux noms de fils, de père, & de mère.

Il s'embarque avec son ami; & si le petit voyage d'Ulysse & d'Énée est traversé par tant d'obstacles, quelles ressources n'a pas ici le poëte pour varier celui d'Oreste? Qu'on s'imagine seulement qu'il s'embarque à ce même port de l'Aulide où l'on croit que sa sœur a été immolée; qu'il traverse la mer Égée, où son père & tous les héros de la Grèce ont été si long-temps le jouet des ondes; qu'il la parcourt à la vue de Scyros, où l'on avoit caché le jeune Achille; à la vue de Lemnos, où Philoctète avoit été abandonné; à la vue de Lesbos, où les grecs avoient commencé de signaler leur vengeance; à la

vue du rivage de Troye, dont la cendre fume encore. Quelle carrière pour le génie du poëte !

Aux incidens naturels qui peuvent retarder tour à tour & favoriser l'entreprise d'Oreste, ajoutez la haîne des dieux ennemis du sang d'Agamemnon, la faveur des dieux qui le protègent, les furies attachées aux pas d'Oreste, & qui viennent l'agiter toutes les fois qu'il veut s'oublier dans les plaisirs ou dans le repos : tous ces agens surnaturels vont mêler à l'*action* du poëme un merveilleux déjà fondé sur la vérité relative & adopté par l'opinion.

Cependant Thoas, épouvanté par la voix des dieux, qui lui annonce qu'un étranger lui arrachera le sceptre & la vie, Thoas ordonne que tous ceux que leur mauvais sort ou leur mauvais dessein ameneront dans la Tauride, soient immolés sur l'autel de Diane. Iphigénie en est la prêtresse ; elle a horreur de ces sacrifices ; & après avoir employé tout ce que l'humanité a de plus tendre, & la religion

de plus touchant, pour fléchir l'ame du tyran : « Non, lui dit-elle, Diane n'est point une divinité sanguinaire : & qui le sait mieux que moi » ? Alors elle lui raconte comment, destinée elle-même à être immolée sur son autel, elle en a été enlevée par cette divinité bienfaisante. « Jugez, conclut Iphigénie, si Diane se plairoit à voir couler un sang qu'elle ne demande pas, puisqu'elle n'a pu voir répandre le sang qu'elle avoit demandé par la voix même des oracles ». Le tyran persiste. Oreste & Pilade abordent dans ses états : ils sont arrêtés, conduits à l'autel, & le poème est terminé par la tragédie d'*Euripide*, dont je n'ai fait jusqu'ici que développer l'avant-scène.

On voit, par cet exemple, que l'*action* de l'Epopée n'est que l'*action* de la Tragédie, plus étendue & prise de plus loin.

Le Tasse ne pensoit pas ainsi. *Il poema heroïco*, dit-il, *e una imitatione de* azione *illustre, grande, e perfetta, fatta narrando con altissimo verso, affine di mover*

gli animi con la maraviglia, e di giovar dilettando (*a*). Il regarde le merveilleux comme la ſource du pathétique de l'Epopée ; & laiſſant à la Tragédie la terreur & la pitié, il réduit le poème héroïque à l'admiration, le plus froid des ſentimens de l'ame. S'il eût mis ſa théorie en pratique, ſon poème n'auroit pas tant de charmes. Quelque admiration qu'inſpire l'héroïſme, quelque ſurpriſe que nous cauſe le merveilleux répandu dans les fables d'Homère, de Virgile, & du Taſſe lui-même, l'intérêt en ſeroit bien foible, ſans les épiſodes terribles & touchans qui le raniment par intervalles ; & ces poètes l'ont ſi bien ſenti, qu'ils ont eu recours, à chaque inſtant, à quelque nouvelle ſcène tragique. Retranchez de l'Iliade les adieux d'Andromaque & d'Hector, la douleur d'Achille ſur la mort de Patro-

(*a*) Le poème héroïque eſt l'imitation d'une *action* illuſtre, grande, & parfaite, racontée en vers d'un ton très-élevé, pour émouvoir les eſprits par le moyen du merveilleux, & pour rendre agréable une inſtruction ſolide.

cle, & ſon entrevue avec le vieux Priam; retranchez de l'Enéide les épiſodes de Laocoon & de ſes enfans, de Didon, de Marcellus, d'Euriale & de Pallas; retranchez de la Jéruſalem la mort de Dudon, celle de Clorinde, l'amour & la douleur d'Armide; & voyez ce que devient l'intérêt de l'*action* principale, réduit à l'admiration que peut cauſer le merveilleux des faits ou la beauté des caractères. On ſe laſſe bientôt d'admirer des héros que l'on ne plaint pas, on ne ſe laſſe jamais de plaindre des héros qu'on admire & qu'on aime. L'aliment de l'intérêt, ſoit épique ſoit dramatique, eſt donc la crainte & la pitié. Il eſt vrai que la beauté des caractères y contribue, mais elle n'y ſuffit pas: *Concorre la miſeria delle* azioni *inſieme con la bonta di coſtumi.* (le Taſſe.)

La règle la plus sûre dans le choix du ſujet de l'Epopée, eſt donc de le ſuppoſer au théâtre, & de voir l'effet qu'il y produiroit. S'il eſt vraiment tragique & théâtral, ſon intérêt ſe répandra ſur les

épisodes ; au lieu que, s'il n'avoit rien de pathétique par lui-même, en vain les épisodes seroient intéressans, chacun d'eux ne communiqueroit à l'*action* qu'une chaleur accidentelle, qui s'éteindroit à chaque instant, & qu'on seroit obligé de ranimer sans cesse par quelque épisode nouveau.

C'est, dira-t-on, donner à l'Epopée des bornes trop étroites, que de la réduire aux sujets tragiques. Mais l'on verra que, sans compter la Tragédie grèque, celle, dis-je, où tout se conduit par la fatalité, j'en ai distingué trois genres, dans lesquels sont compris, je crois, tous les intérêts du cœur humain. Si ce n'est pas l'homme en proie à ses passions, ce sera l'innocence ou la vertu éprouvée par le malheur ou poursuivie par le crime ; ce sera la bonté mêlée de foiblesse, entourée des piéges du plaisir & du vice, & obligée d'immoler sans cesse de doux penchans à de tristes devoirs. Or il y a peu de sujets intéressans qui ne reviennent à l'une de ces trois situations, ou, mieux encore, à

quelqu'une de celles qui résultent de leur mélange.

L'*action* de la Tragédie doit être importante & mémorable; de même, & plus essentiellement encore, celle de l'Epopée. Or cette importance consiste dans la grandeur des motifs & dans l'utilité de l'exemple.

Mais il faut bien se souvenir que l'intérêt commun ne nous attache que par des affections personnelles; & dans une *action* publique, quelque importante qu'elle soit, il est plus avantageux qu'on ne pense d'introduire, de temps en temps, des épisodes pris dans la classe des hommes obscurs: leur simplicité, noblement exprimée, a quelque chose de plus touchant que la dignité des mœurs héroïques. Qu'un héros fasse de grandes choses, on s'y attendoit, on n'en est point surpris: mais que d'une ame vulgaire naissent des sentimens sublimes, la nature, qui les produit seule, s'en applaudit davantage; & l'humanité se complaît dans ces exemples qui l'honorent.

Le moment le plus pathétique de la conjuration de Portugal, n'eſt pas celui où tout un peuple, armé dans un inſtant, ſe ſoulève & briſe ſes chaînes; mais celui où une femme obſcure paroît tout à coup, avec ſes deux fils, au milieu de l'aſſemblée des conjurés, tire deux poignards de deſſous ſa robe, les remet à ſes deux enfans, & leur dit : « Ne me les » rapportez que teints du ſang des Eſ» pagnols ». Combien de traits plus courageux, plus honorables, plus touchans que la plupart de ceux que conſacre l'Hiſtoire, demeurent plongés dans l'oubli ! & quel tréſor pour la Poéſie, ſi elle avoit ſoin de les recueillir !

Indépendamment de ces exemples répandus dans l'Epopée, l'*action* principale doit ſe terminer à une moralité, dont elle ſoit le développement; & plus cette vérité morale aura de poids, plus la fable aura d'importance. *Voyez* MORALITÉ.

Un effet naturel de l'*action* dramatique, c'eſt de produire la pantomime : mais la

pantomime n'eſt pas l'*action* ; & lorſque d'une pièce où il y a beaucoup de mouvemens, de tableaux, de jeu de théâtre, on dit qu'il y a beaucoup d'*action*, on tombe dans une mépriſe qui peut être de conſéquence.

Il y a un tragique d'incidens, comme il y a un comique de rencontres. Or le jeu de théâtre, qui réſulte de l'un & de l'autre, peut être ou pathétique ou plaiſant, & ne remplir l'objet ni de la Tragédie ni de la Comédie.

Le premier procédé de l'art de la Comédie, a été d'ajuſter enſemble des événemens propres à exciter le rire. Le premier procédé de la Tragédie a été de même de compoſer des tableaux propres à inſpirer la compaſſion ou la terreur. Mais ce moyen de l'art n'en étoit pas la fin ; & c'eſt à quoi l'art s'eſt mépris lui-même dans ſon enfance, lorſqu'il n'avoit encore l'idée ni de ſa puiſſance, ni de ſa dignité : c'eſt à quoi, dans ſa décadence, il ſe méprend encore, lorſque les grands talens, qui l'avoient porté à ſon comble, n'exiſtent

n'existent plus pour l'y soutenir, & que les grands principes du goût, oblitérés par de fausses opinions ou par de mauvaises habitudes, ont disparu avec les grands talens.

Si une suite de surprises & de méprises divertissantes formoient seules la bonne Comédie, l'*Étourdi* & *le Cocu imaginaire* seroient préférables au *Misanthrope* ; *le Baron d'Albicrac*, *la Femme juge & partie*, *le Légataire* seroient au moins à côté du *Tartuffe* ; les scènes nocturnes d'Arlequin & de Scapin seroient du bon comique. Si une suite d'incidens, de situations terribles ou touchantes, faisoient la bonne Tragédie, plusieurs de nos drames modernes l'emporteroient sur *Athalie*, *Britannicus*, *Cinna* ; la meilleure des tragédies, au moins du côté de l'*action*, seroit celle dont on pourroit faire le tableau le plus capable d'émouvoir ; & les *Horaces*, d'où l'on n'a pu tirer qu'un ballet froid, confus, & vague, le céderoient à *Médée*, dont on a fait en pantomime un spectacle très-effrayant. Il n'en est pas ainsi. Pourquoi ? Et qu'est-ce

donc qui fait la beauté de l'*action* dramatique, indépendamment du tableau & du mouvement théâtral ? Je l'ai dit, l'*action* dramatique se passe dans l'amé des acteurs. Or pour se produire au dehors, & se rendre présente à l'ame des spectateurs, elle a deux signes, la parole & le geste. Ce qu'elle a de plus fort, mais de plus vague & de plus commun, frappe les yeux; ce qu'elle a de sublime, de délicat, & de profond, les traits de caractère, la peinture des mœurs, les nuances des sentimens, les gradations, les alternatives, le mélange des intérêts, le choc des passions, leurs révolutions diverses ne sont pas des objets visibles : le jeu muet peut les indiquer, mais ne les exprime jamais bien. L'*action* dramatique intéressera donc plus ou moins l'oreille ou les yeux, selon qu'elle sera plus ou moins favorable à l'éloquence ou à la peinture.

Les impressions faites sur l'ame par l'entremise de l'oreille, sont plus *lentes*; Horace l'a dit : mais, par-là même, elles peuvent être plus profondes & plus dura-

bles. Celles qui passent par les yeux, sont vives, soudaines, rapides, mais par-là même fugitives. La pensée a des accroissemens ; la sensation n'en a pas : l'une germe dans les esprits, l'autre est stérile & infructueuse. Les yeux n'introduisent que des sensations ; l'oreille transmet des pensées. Enfin les passions les plus pittoresques & les plus remuantes ne sont pas toujours celles d'où l'éloquence tire ses plus beaux mouvemens, ses plus belles gradations, ses développemens les plus intéressans, ses traits les plus sublimes. Or c'est dans cette fécondité de l'*action* dramatique que sa beauté réside ; & c'est là ce qui la distingue de l'*action* pantomime, qui ne parle qu'aux yeux.

Un mouvement grossier de jalousie, de dépit, de fureur, peut s'exprimer sans équivoque par le seul geste & le jeu du visage. Mais ces successions graduées, ces réflexions, ces retours, ces contrastes, ces mélanges de passions, en un mot, cette analyse du cœur humain, qui fait la beauté inimitable des rôles de Didon,

d'Ariane, de Phèdre, d'Hermione, &c. tout cela, dis-je, n'eſt pas fait pour les yeux ; & c'eſt pourtant là le ſublime & le propre de l'*action*. Qu'on la réduiſe en pantomime, il n'y a plus rien que de commun. Aux yeux, la Phèdre de Racine ſeroit la même que celle de Pradon : elle ſeroit bien pis encore ; elle ſeroit la Phèdre de tel & de tel ſpectateur, qui, en s'expliquant le jeu muet de l'actrice, lui prêteroit ſes mœurs, ſes ſentimens, & ſon langage.

On a pu voir que, dans le ballet des *Horaces*, tout le génie de Corneille étoit perdu. Aucun des ſentimens, ni d'Horace le père, ni d'Horace le fils, ni de Camille, n'étoit rendu nettement, ni ne pouvoit l'être. Aſſurément ce n'eſt pas que l'*action* ne ſoit vive & tragique, ſurtout depuis la ſcène du *qu'il mourût*, juſques à la mort de Camille. Mais le moyen d'exprimer par le geſte les mouvemens de l'ame du vieil Horace & de ſa fille ? La pantomime eſt un canevas que chaque ſpectateur remplit dans ſa penſée. Or,

quand le parterre seroit plein d'hommes de génie, & d'un génie égal à celui de Corneille, ils seroient encore loin de suppléer à la méditation du poëte dans le silence du cabinet. Il en est de même de la Comédie. Que seroit-ce que l'*action* muette du *Misanthrope*, & même du *Tartuffe* ? On exprimeroit dans l'*Avare* l'enlèvement de la cassette & le désespoir d'Harpagon ; mais sa scène avec Euphrosine, mais ses perplexités sur le dîner qu'il doit donner à Marianne, mais l'artifice qu'il emploie pour tirer de son fils l'aveu de son amour, mais leur rencontre chez l'usurier ; sont-ce-là des jeux de théâtre ? & cependant c'est de l'*action*. Rien de plus mouvant sur la scène que le comique espagnol & italien ; Molière y renonça dès qu'il se sentit du génie. Il reconnut que l'*action* comique tiroit sa force & sa beauté des mœurs ; & que, pour faire rire les honnêtes gens, c'étoit à l'esprit qu'il devoit s'adresser, moins par les yeux que par l'oreille.

Le but de l'*action* dramatique, son uni-

lité, ſon attrait, ſon intérêt durable, eſt de corriger les mœurs par l'imitation des mœurs : c'eſt là le grand fruit du ſpectacle ; & ſans cela le plaiſir qu'on y éprouve, feroit puéril & momentané.

La belle contexture de l'*action* dramatique eſt donc un enchaînement de ſituations, qui donne lieu à mettre en évidence ou le danger de nos paſſions, ou le ridicule de nos foibleſſes, de nos travers, & de nos vices. Or tout cela demande des développemens que le geſte n'exprime point. Qu'on ſe rappelle les plus belles ſcènes de l'un & de l'autre théâtre : c'eſt l'éloquence qui en fait le prix ; & c'eſt la ſituation morale qui eſt la ſource de l'éloquence. C'eſt ce que ne ſentoit pas celui qui, après la déclaration de Phèdre à Hyppolite, diſoit à ſon voiſin : *Voilà bien des paroles perdues*. Ce mot renferme tout le ſyſtême de ceux qui mettent la pantomime à la place de l'éloquence des paſſions. Ils ont choiſi le genre qui leur étoit le plus commode : car il en eſt de l'art dramatique comme de l'art oratoire :

où domine la pantomime, dit Ariſtote, *l'élocution demande peu de ſoin*. Mais avec ce talent de parler aux yeux, on peut être encore un médiocre orateur & un mauvais poète.

Je ne dis pas que la même *action* ne puiſſe en même temps parler aux yeux & à l'eſprit : ſi elle réunit ces deux moyens, l'impreſſion n'en eſt que plus vive ; & c'eſt peut être un avantage qu'on a trop ſouvent négligé. Mais je dis que le jeu de théâtre eſt, comme la parole, une façon de s'exprimer ; que l'un rend ce que l'*action* a de plus matériel, de plus commun, & de plus vague ; l'autre, ce qu'elle a de plus ſpirituel, de plus noble, de plus exquis ; que ni l'un ni l'autre de ces deux ſignes ne doit être pris pour la choſe, c'eſt-à-dire, pour l'*action* même ; & que, s'il faut choiſir, ou d'un ſpectacle plus intéreſſant à la vue qu'à la penſée, ou d'un ſpectacle plus intéreſſant à la penſée qu'à la vue, il n'y a point à balancer. Le premier aura ſon ſuccès, mais le ſuccès de la pantomime, après laquelle il ne reſte rien.

Ainſi, celui qui, après avoir rempli un canevas de pantomime, nous dira que ſa pièce eſt faite pour être jouée & non pour être lue, ſe placera lui-même dans le nombre des compoſiteurs de ballets.

Le ſpectacle n'eſt qu'un moyen de l'éloquence poétique; & quoique ſon objet immédiat ſoit d'amuſer, de plaire, d'émouvoir, ce n'eſt point encore là ſa fin ultérieure : cette fin eſt de renvoyer le ſpectateur plus éclairé, plus ſage, meilleur, s'il eſt poſſible, au moins plus riche de penſées & de ſentimens vertueux.

Le plaiſir d'être ému ou réjoui, n'eſt que le miel dont on arroſe le bord du vaſe où eſt contenue la liqueur ſalutaire. Un peuple enfant ſuce le miel, & s'en tient là. Un peuple raiſonnable veut autre choſe qu'un amuſement ſtérile & frivole. L'un va rire à une mauvaiſe farce, ou s'attendrir à un mauvais drame : l'autre veut dans le ridicule une inſtruction qui l'avertiſſe, une leçon qui le corrige, au moins une peinture ingénieuſe & vraie, qui, en flattant ſa malignité, ai-

guise son esprit & perfectionne sa raison. Il veut de même dans le pathétique un spectacle qui laisse des impressions utiles; qui lui élève l'esprit & l'ame; qui l'occupe long-temps après, de souvenirs intéressans, de réflexions sages, ou de grandes idées, en un mot, qui l'instruise en même temps qu'il l'attendrit.

AFFECTATION. Manière trop étudiée, trop recherchée de s'exprimer: vice ordinaire aux gens qu'on appelle *beaux parleurs*.

L'*affectation* est dans la pensée, dans l'expression, dans le choix des mots, des tours, ou des images. Quand on a l'idée de l'*affectation* dans la contenance, dans la démarche, dans la parure, on a l'idée de l'*affectation* dans le style.

L'*affectation* est quelquefois jusques dans le soin trop marqué d'être naturel, dans la familiarité, dans la négligence.

L'*affectation* de Pline, de Voiture, de Balzac, de Le Maître, de Fontenelle, de la Motte, n'est pas la même.

Voiture, en parlant d'une expression recherchée de Pline le jeune, « Ne m'avouerez-vous pas, dit-il, que cela eſt d'un petit eſprit, de refuſer un mot qui ſe préſente & qui eſt le meilleur, pour en aller chercher, avec ſoin, un moins bon & plus éloigné » ?

Cette critique ſemble annoncer l'homme du monde le plus naturel dans ſa façon de penſer & d'écrire. C'eſt pourtant ce même Voiture qui, écrivant à mademoiſelle Paulet, qu'il s'eſt embarqué ſur un navire chargé de ſucre, lui dit que, s'il vient à bon port, il arrivera *confit*, & que, ſi d'aventure il fait naufrage, il aura du moins la conſolation de mourir *en eau douce*. Le maréchal de Vivonne diſoit à ſon cheval, au paſſage du Rhin: *Jean le Blanc, ne ſouffrez pas qu'un général des galères ſoit noyé dans l'eau douce*. Mais ceci eſt de meilleur goût.

C'eſt ce même Voiture qui écrit à une femme: *Je crois que vous ſavez la ſource du Nil; & celle d'où vous tirez toutes les choſes que vous dites, eſt*

beaucoup plus cachée & plus inconnue.

C'eſt lui qui dit de Balzac : *Il a inventé un potage que j'eſtime plus que le panégyrique de Pline, & que la plus longue harangue d'Iſocrate.*

C'eſt lui qui, félicitant Godeau, des *fleurs* qui naiſſent dans ſon eſprit, lui dit qu'il en a reçu *un bouquet ſur des bords où il ne croît pas un brin d'herbe.* Et il ajoute : *L'Afrique ne m'a rien fait voir de plus nouveau que vos ouvrages : en les liſant à l'ombre de ſes palmes, je vous les ai toutes ſouhaitées, & en même temps que je me conſidérois avoir été plus avant qu'Hercule, je me ſuis vu bien loin derrière vous.*

C'eſt ce même Voiture qui écrivoit à Coſtar, qu'il vouloit s'abſtenir de recevoir de ſes lettres, à cauſe qu'on étoit en carême, & que, pour un temps de pénitence, *c'étoient de trop grands feſtins. Pour vous, vous pouvez ſans ſcrupule recevoir ce que je vous envoie,* ajoutoit-il ; *à peine ai-je de quoi vous faire une légère collation . . . . Je ne*

vous servirai que des légumes ; & dans le même sens figuré, *vous faites des sauces avec lesquelles on mangeroit des cailloux.*

Comment le même homme qui, dans son style, emploie des tours si recherchés, des jeux de mots si étudiés, des rapports si singuliers & si faux entre les idées, en un mot, une plaisanterie si peu naturelle & si froide, comment peut-il être blessé de l'*affectation* de Pline le jeune, mille fois moins affecté que lui? En voici la raison.

L'*affectation* de Voiture n'étoit pas celle qu'il reprochoit à Pline : il ne voyoit dans celui-ci que la recherche de l'expression, sans même être blessé du tour antithétique & artificiellement compassé que Pline avoit dans son éloquence. Mais si Pline avoit lu Voiture, il eût été blessé du rapport forcé des idées & des images qu'il emploie, & sur-tout de la peine qu'il se donne pour traiter familièrement les grands sujets, & plaisamment les choses les plus graves.

Balzac, dont l'*affectation* est encore

d'une autre ſorte, car elle conſiſte dans la recherche d'un ſtyle périodique & ſoutenu avec dignité ; ou, comme il l'a dit de lui-même, dans *une gravité tendue & compoſée ;* ou, comme Boileau en a jugé, *à ne ſavoir ni dire ſimplement les choſes, ni deſcendre de ſa hauteur ;* Balzac ne laiſſe pas de donner auſſi quelquefois dans le faux bel-eſprit de Voiture.

Il écrit à un homme affligé : *Votre éloquence rend votre douleur vraiment contagieuſe ; & quelle glace, je ne dis pas de Lorraine, mais de Norvège & de Moſcovie, ne fondroit à la chaleur de vos belles larmes ?* Ce n'eſt point là de la froide plaiſanterie, comme dans Voiture, mais un ſérieux du plus mauvais goût.

Lorſque Balzac veut être galant, il eſt encore plus forcé que Voiture. Il écrit à Madame de Rambouillet, qui lui a envoyé des gants : *Quoique la grêle & la gelée aient vendangé nos vignes au mois de Mai ; quoique les blés n'aient pas tenu ce qu'ils promettoient, & que*

la belle espérance des moissons se trouve fausse dans la récolte ; quoique les avenues de l'Epargne se soient rendues extrêmement difficiles, &c. tous ces malheurs ne me touchent point : & vous êtes cause que je ne me plains, ni de l'inclémence du ciel, ni de la stérilité de la terre, ni de l'avarice de l'Etat. Par votre moyen, Madame, jamais année ne me fut meilleure ni plus heureuse que celle-ci. C'est dire, avec bien de l'emphase, qu'on est flatté d'avoir reçu des gants ; & il faut avouer que le style de Charleval, d'Hamilton, de Voltaire, dans le genre léger, est de meilleur goût que tout cela.

Le faux bel esprit n'étoit naturel ni à Balzac, ni à Voiture. Balzac en prenoit le ton par complaisance ; Voiture, par contagion, par vanité, par habitude : l'hôtel de Rambouillet l'avoit gâté. On dit qu'une lettre leur coûtoit souvent quinze jours de travail ; ils auroient mieux fait en un quart-d'heure, s'ils avoient bien voulu se donner moins de peine.

Balzac, stoïcien par humeur & par principes, avoit de l'élévation dans l'esprit & dans l'ame. On trouve dans ses lettres des mots digne de Montaigne.

Vous m'avouerez, dit-il à madame des Loges, *que l'absence qui sépare ceux qui vivent de ceux qui ne vivent plus, est trop courte pour mériter une longue plainte.*

Cela peut être mis à côté de ce grand mot cité par lui-même : *Il n'y a que la première mort, non plus que la première nuit, qui ait mérité de l'étonnement & de la tristesse.*

Il ne manquoit à Voiture qu'une société moins gâtée du côté du goût, pour faire de lui un excellent écrivain. Voyez sa lettre sur la prise de Corbie, où, d'un style véhément & simple, en donnant au cardinal de Richelieu de grandes louanges, il lui donne encore de plus grandes leçons. Quelle distance de cette lettre à ce qu'on admiroit de lui dans le cercle de Rambouillet !

C'est le mauvais goût de ce temps-là que Molière a tourné en ridicule dans

les *Précieuses* & dans les *Femmes Savantes*, & dont il a dit, dans le *Misanthrope*,

Ce n'est que jeux de mots, qu'*Affectation* pure;
Et ce n'est point ainsi que parle la nature.

L'*affectation* est un prothée dont les métamorphoses se varient à l'infini. Celle de l'avocat Le Maître & des orateurs de son temps, consistoit à aller chercher, le plus loin qu'il étoit possible de leur sujet, des figures & des exemples. Le Maître, dans son plaidoyer *pour une fille désavouée*, dit que *son père a été pour elle un ciel d'airain, & sa mère une terre de fer. Prendra-t-on*, dit-il encore, en parlant de la jalousie du père, *pour un astre du ciel cette funeste comète de l'air, si féconde en maux & en désordres?* Il dit, en parlant des larmes que la mère laissa échapper en désavouant sa fille: *Cette partie si tendre* (le cœur) *étant blessée, pousse des larmes comme le sang de sa plaie.* Il dit de la jeune fille, que *le soleil de la providence s'est levé sur*

elle ; que ses rayons, qui sont comme les mains de Dieu, l'ont conduite. Il dit, à propos des moyens qu'avoit employés un clerc pour séduire une servante, *Qui ne sait que l'amour est le père des inventions ; qu'il anime dans l'Iliade toutes les actions merveilleuses des héros ; que Sapho l'appeloit le grand architecte des paroles, & le premier maître de Rhétorique ; qu'Agathon le surnommoit le plus savant des dieux, & soutenoit qu'il n'étoit pas seulement poète, mais qu'il rendoit les amoureux capables de faire des vers ; que Platon a remarqué qu'Apollon n'a montré aux hommes à tirer de l'arc qu'à cause qu'il étoit blessé de la flèche de l'amour, ni enseigné la Médecine qu'étant agité de cette violente maladie, ni inventé la divination que dans l'excès du même transport?* Quel usage de l'esprit & de l'érudition ! *Voyez* BARREAU.

L'*affectation* de Marivaux ne ressemble ni à celle de Pline, ni à celle de Voiture, ni à celle de Balzac, ni à celle de Le Maître. Elle consiste, du côté de

la penſée, dans des efforts continuels de diſcernement, pour ſaiſir des traits fugitifs, ou des ſingularités imperceptibles de la nature ; & du côté de l'expreſſion, dans une attention curieuſe à donner aux termes les plus communs une place nouvelle & un ſens imprévu ; ſouvent auſſi, dans une continuité de métaphores familières & recherchées, où tout eſt perſonnifié, juſqu'à un *oui* qui a ſa *phyſionomie d'un non*. C'eſt un abus continuel de la fineſſe & de la ſagacité de l'eſprit.

On a été trop ſévère, lorſqu'on a dit de Marivaux, qu'*il s'occupoit à peſer des riens dans des balances de toile d'araignée* : mais lorſqu'on a dit de lui, *qu'en obſervant la nature avec un microſcope, il faiſoit voir des écailles ſur la peau*, on n'a dit que la vérité, & on l'a dite de la manière la plus ingénieuſe. Pour bien peindre la nature aux yeux des autres, il faut ne la voir qu'avec ſes yeux, ni de trop près, ni de trop loin. C'eſt avoir beaucoup d'eſprit, ſans doute, que d'en avoir trop ; mais c'eſt n'en pas avoir aſſez,

L'*affectation* de Fontenelle, la plus séduisante de toutes, consiste à rechercher des tours ingénieux & singuliers, qui donnent à la pensée un air de fausseté, afin qu'elle ait plus de finesse. Ce mot de lui, pour exprimer la ressemblance du portrait d'un homme taciturne, *on diroit qu'il se tait*; & celui-ci au cardinal Dubois, *Vous avez travaillé dix ans à vous rendre inutile*; & celui-ci, en parlant de certaines choses, *Dès l'âge de neuf ans, je commençois à n'y rien comprendre*; & celui-ci, en louant la Fontaine, *Il étoit si bête, qu'il ne savoit pas qu'il valoit mieux qu'Esope & Phèdre*, font sentir ce que je veux dire. Le mot de Charillus à un îlote, *Si je n'étois pas en colère, je te ferois mourir sur l'heure*; & celui d'un autre lacédémonien qui revenoit d'Athènes, & à qui on demandoit comment tout y alloit, *Le mieux du monde, tout y est honnête*; & ce mot de Pyrrhus, après avoir battu deux fois les romains & vu périr ses meilleurs capitaines, *Si nous gagnons encore une bataille, nous*

sommes perdus, sont dans le goût de Fontenelle. On lui a reproché en général le soin d'aiguiser ses pensées & de brillanter ses discours, en ménageant, pour la fin des périodes, un trait saillant & inattendu. Mais cette *affectation*, qui n'en étoit plus une, tant l'habitude lui avoit rendu ce tour d'esprit familier & facile, ne peut pas être celle de tout le monde: Marivaux, avec bien de l'esprit, s'étoit gâté le goût en voulant l'imiter.

Ce que Fontenelle paroît avoir recherché avec tant de soin, c'est cette simplicité délicate & fine qu'on attribuoit à Simonide, & à propos de laquelle M. le Fèvre a dit: *Il faut vieillir dans le métier, pour arriver à cette admirable, à cette bienheureuse & divine facilité. Ni Hermogène, ni Longin, ni Quintilien, ni Denis encore ne feront cette grande affaire. Il faut que le ciel s'en mêle, & que la nature commence ce que l'art achevera peut-être un jour.*

La Motte étoit moins étudié que Fontenelle dans sa prose; mais dans ses fables,

toutes les fois qu'il a voulu être naïf, il a été maniéré : c'est que la naïveté ne lui étoit pas naturelle, & que tout l'esprit du monde ne peut suppléer au talent. *Voyez* FABLE.

AIR. En lisant & relisant l'*Essai sur l'union de la Poésie & de la Musique*, je me suis si bien pénétré des idées dont cet excellent ouvrage est rempli ; & depuis, mes réflexions & les lumières que l'expérience a pu me donner, se sont si parfaitement accordées avec les principes de l'auteur de l'*Essai*, qu'en écrivant sur la Poésie destinée à être mise en chant, il ne me seroit pas possible de distinguer ce qui est de lui ou de moi ; & qu'il vaut mieux tout d'un coup lui attribuer, soit que je le copie ou non, tout ce que je dirai sur l'objet qu'il a si bien approfondi.

L'*air* est une période musicale, qui a son motif, son dessein, son ensemble, son unité, sa symétrie, & souvent aussi son retour sur elle-même.

Ainſi, l'*air* eſt à la Muſique ce que la période eſt à l'Eloquence, c'eſt-à-dire, ce qu'il y a de plus régulier, de plus fini, de plus ſatisfaiſant pour l'oreille; & l'interdire au chant théâtral, ce ſeroit retrancher du ſpectacle lyrique le plus ſenſible de ſes plaiſirs. C'eſt ſur-tout le charme de l'*air* qui dédommage les italiens de la monotonie de leur récitatif, & de la froideur de leurs ſcènes épiſodiques; & c'eſt ce qui manque à l'opéra françois pour en diſſiper la langueur. (J'écrivois ceci avant que la Muſique italienne fût établie ſur notre ſcène lyrique: les opéra de M. Piccini n'y laiſſent plus rien à déſirer.)

Mais ſi l'*air* doit être admis dans la Muſique théâtrale, il doit y être auſſi naturellement amené; & l'art de le placer à propos n'a pas été aſſez connu.

La Muſique vocale a trois procédés différens: le récitatif ſimple, le récitatif obligé, & l'air, ou le chant périodique & ſuivi. Le premier s'emploie à tout ce que la ſcène a de tranquille & de rapide:

le second a lieu dans les situations plus vives; il exprime le choc des passions, les mouvemens interrompus de l'ame, l'égarement de la raison, les irrésolutions de la pensée, & tout ce qui se passe de tumultueux & d'entrecoupé sur la scène. *Voyez* RÉCITATIF.

Quelle est donc la place de l'*air*? Le voici. Il est des momens où la situation de l'ame est déterminée & son mouvement décidé, ou par une passion simple, ou par deux passions qui se succèdent, ou par deux passions qui se combattent, & qui l'emportent tour à tour. Si l'affection de l'ame est simple, l'*air* doit être simple comme elle : il est alors l'expression d'un mouvement, plus lent ou plus rapide, plus violent ou plus doux, mais qui n'est point contrarié; & l'*air* en prend le caractère. Si l'affection est implexe, & que l'ame se trouve agitée par deux mouvemens opposés, l'*air* exprimera l'un & l'autre, mais avec quelque différence. Tantôt il n'y aura qu'une succession directe, un passage, comme de l'abattement au

transport, de la douleur au désespoir; & alors le premier sentiment doit être en contraste avec le second, & celui-ci former sa période particulière : c'est là ce qu'on appelle un *air* à deux motifs, mais sans retour de l'un à l'autre. Tantôt il y aura un retour de l'ame sur elle-même, & comme une espece de révulsion du second mouvement au premier; & alors l'*air* prendra la forme du rondeau : par exemple, il commencera par la colère, à laquelle succédera un mouvement de pitié, qu'un nouveau mouvement de dépit fera disparoître, en ramenant avec plus de violence le premier de ces sentimens. Par cet exemple, on voit que l'*air* en rondeau peut commencer par le sentiment le plus vif, dont la seconde partie soit le relâche, & qui se réveille à la fin avec plus de chaleur & de rapidité : c'est quelquefois l'amour que le devoir retient, mais qui lui échappe & s'abandonne à toute l'ardeur de ses désirs; c'est la joie que la crainte modère, & qu'un nouveau rayon d'espérance ranime; c'est la colère

colère que ralentit un mouvement de générosité, mais que le ressentiment de l'injure vient ranimer encore avec plus de fureur.

Il peut arriver cependant que la première partie de l'*air*, quoique la plus douce, ait un caractère si sensible, si gracieux, ou si touchant, qu'elle se fasse désirer à l'oreille; & alors c'est au poète à prendre soin que le mouvement de l'ame l'y ramène: l'oreille, qui demande & qui attend ce retour, seroit désagréablement trompée, si on lui en déroboit le plaisir.

Enfin les révolutions de l'ame, ou ses oscillations d'un mouvement à l'autre, peuvent être naturellement redoublées, & par conséquent le retour de la première partie de l'*air* peut avoir lieu plus d'une fois.

La forme & la coupe de l'*air* est donc prise dans la nature, soit qu'il exprime un simple mouvement de l'ame, une seule affection développée & variée par ses nuances; soit qu'il exprime le

balancement & l'agitation de l'ame entre deux ou plusieurs sentimens opposés ; soit qu'il exprime le passage unique d'un sentiment plus modéré à un sentiment plus rapide, *& vice versâ* : car tout cela est conforme aux loix des mouvemens du cœur humain ; & demander alors que la déclamation musicale ne soit pas un *air*, mais un simple récitatif, rompu dans ses modulations, sans dessin & sans unité, c'est non seulement vouloir que l'art soit dépouillé d'un de ses ornemens, mais que la nature elle-même soit contrariée dans l'expression qu'elle indique. Un sentiment simple & continu demande un chant dont le cercle l'embrasse, & dont l'étendue circonscrite le développe & le termine ; deux sentimens qui se succèdent l'un à l'autre, ou qui se balancent dans l'ame, demandent un chant composé dont les dessins soient en contraste : la reprise même de l'*air* a son modèle dans la nature ; car il arrive assez souvent à la réflexion tranquille, & plus encore à la passion, de ramener l'ame à l'idée ou

au sentiment qu'elle a quitté. Il y a donc autant de vérité dans le *da capo* en Musique, que dans ces répétitions de Molière, *Le pauvre homme ! qu'alloit-il faire dans cette galère ? Ma chère cassette !* &c.

Mais pour que l'*air* soit naturellement placé, il faut saisir avec justesse le moment où la vérité de l'expression le sollicite : l'*air*, dans un moment vide ou froid, sera toujours un ornement postiche. C'est le moment le plus vif de la scène qu'il faut choisir pour y attacher l'expression la plus saillante ; & cette expression doit être prise elle-même dans la nature. Ce n'est ni une image tirée de loin, ni une comparaison forcée, ni un madrigal artificiellement aiguisé, ni une antithèse curieusement arrangée, qui doit être le sujet de l'*air* ; l'expression la plus simple de ce qui affecte l'ame, est ce qui lui convient le mieux, parce que c'est là ce qui donne lieu aux accens les plus sensibles de la parole, &, par imitation, aux accens les plus touchans de la Musique.

Quant à la forme que le poète doit donner à la période destinée à former un *air*, elle seroit difficile à prescrire : on doit observer seulement que chaque partie de l'*air* soit simple, c'est-à-dire, que les idées ou les sentimens qu'elle réunit, soient analogues & susceptibles d'unité dans l'expression qui les embrasse. C'est cette unité d'expression qu'on appelle motif ou dessein, & qui fait le charme de l'*air*.

Un talent sans lequel il est impossible de bien écrire dans ce genre, c'est le pressentiment du chant, c'est-à-dire, du caractère que l'*air* doit avoir, de l'étendue qu'il demande, & du mouvement qui lui est propre.

On a prétendu que la symétrie des vers étoit inutile au musicien, & l'on fait dire à celui-ci, « Composez à votre fantaisie ; le mètre, le rhythme, la phrase, le style concis ou périodique, tout m'est égal ; je trouverai toujours le moyen de faire du chant », Oui, du chant rompu, mutilé, sans dessin & sans suite, qui tâchera

d'être expreſſif, mais qui, n'étant point mélodieux, n'aura ni la vérité de la nature, ni l'agrément de l'art. L'Italie a deux poètes célèbres, Zéno & Métaſtaſe. Zéno eſt dramatique; il a de la chaleur, de l'intérêt, du mouvement dans la ſcène; mais ſes *airs* ſont le plus ſouvent mal compoſés; nul rapport, nulle intelligence dans la coupe des vers & dans le choix du rhythme : les muſiciens l'ont preſque abandonné. Métaſtaſe au contraire a diſpoſé les phraſes, les repos, les nombres, & toutes les parties de l'*air*, comme s'il l'eût chanté lui-même : tous les muſiciens ſe ſont donnés à lui.

Ce n'eſt pas qu'un muſicien ne tire quelquefois parti d'une irrégularité, comme un lapidaire habile fait profiter de l'accident d'une agate; mais ce ſont les haſards du génie, & les haſards ſont ſans conſéquence.

Dans un opéra de Rameau n'a-t-on pas vu ce mauvais vers,

Brillant ſoleil, jamais nos yeux dans ta carrière,

produire un beau deſſin de chœur ?

101964

L'homme ſans talent ſe fait des règles de toutes les exceptions, pour excuſer ſes mal-adreſſes ; l'homme habile ſait quelque fois tirer parti des fautes de l'homme mal-adroit.

Du reſte, ce n'eſt point telle forme de vers, ni leur égalité apparente qui les rend favorables à un chant meſuré : ce ſont les nombres qui les compoſent ; c'eſt l'arrangement ſymétrique de ces nombres dans les différentes parties de la période ; c'eſt la facilité qu'ils donnent à la Muſique d'être fidèle en même temps à la meſure & à la proſodie, & de varier le rhythme ſans altérer le mouvement ; c'eſt l'attention à placer les repos, à meſurer les eſpaces, à ménager les ſuſpenſions ou les cadences au gré de l'oreille ; & plus encore au gré du ſentiment, qui eſt le juge de l'expreſſion.

Prenez la plus harmonieuſe des odes de Malherbe ou de Rouſſeau, vous n'y trouverez pas quatre vers de ſuite favorablement diſpoſés pour un phraſe de chant ; c'eſt bien le même nombre de

ſyllabes; mais nulle correſpondance, nulle ſymétrie, nulle rondeur, nulle aſſimilation entre les membres de la période, nulle aptitude enfin à recevoir un chant périodique & mélodieux : le mouvement donné par le premier vers eſt contrarié par le ſecond; la coupe de l'*air*, indiquée par ces deux vers, ne peut plus aller aux deux autres ; ici la phraſe eſt trop conciſe, & là elle eſt trop prolongée : d'où il arrive que le muſicien eſt obligé de faire ſur ces vers un chant qui n'a point d'unité de motif & de caractère ; ou de mettre le chant dans la ſymphonie, & d'y ajuſter ça & là les paroles ; ou de n'avoir aucun égard à la proſodie & au ſens.

On fait le même reproche aux vers de Quinault, les plus harmonieux peut-être qui ſoient dans notre langue, & ſur leſquels il eſt rare de pouvoir compoſer un *air* : ce qui prouve bien que l'harmonie poétique n'eſt pas l'harmonie muſicale. Quinault a fait le mieux poſſible pour l'eſpèce de chant auquel ſes vers étoient deſtinés : mais le chant périodi-

que, dont il s'agit ici, n'étoit pas connu de son temps; il ne l'étoit pas même en Italie : on sait que le fameux Corelli n'en avoit pas l'idée; & Lulli, son contemporain, l'ignoroit comme lui.

L'invention de l'*air*, ou de la période musicale, est regardée par les italiens comme la plus précieuse découverte qu'on ait faite en Musique : la gloire en est due à Vinci. Les italiens en ont abusé, comme on abuse de tous les plaisirs : ils ont sans doute trop négligé la propriété, la vérité, qui fait le charme de l'expression, sur-tout dans ces *airs* de bravoure où l'on a brisé les paroles, dénaturé le sentiment, sacrifié la vraisemblance & l'intérêt même, au plaisir d'entendre une voix brillante badiner sur une roulade ou sur un passage léger. Mais il y a long-temps qu'on a dit que l'abus des bonnes choses ne prouve pas qu'elles soient mauvaises. Il faut prendre des italiens ce qu'un goût pur & sain, ce qu'un sentiment juste & délicat approuve; leur laisser le luxe & l'abus, se garantir de

l'excès ; & tâcher de faire comme ils ont fait souvent, c'est-à-dire, le mieux possible.

L'art d'arrondir & de symétriser la période musicale, a été jusqu'ici peu connu des françois, si ce n'est dans leurs vaudevilles, où la phrase d'un chant donné a prescrit le rhythme des vers. Mais par les essais que j'en ai faits moi-même au gré d'un musicien habile, j'ose assurer que notre langue s'accommode facilement à cette formule de chant. On commence à le reconnoître ; on commence même à sentir que le charme de l'*air*, phrasé à l'italienne, manque à la scène de l'Opéra françois, pour l'animer & l'embellir ; & lorsqu'on saura l'y employer avec intelligence & avec avantage, ainsi que le *duo* & le récitatif obligé, il en résultera, pour l'Opéra françois, sur l'Opéra italien, une supériorité que je ne crains pas de prédire. (Ceci est écrit il y a long-temps.)

Mais on aura toujours à regretter que les chef-d'œuvres de Quinault soient privés de cet ornement ; & celui qui réus-

ſiroit à les en rendre ſuſceptibles, en conſervant à ces poèmes leurs inimitables beautés, feroit plus qu'on ne ſauroit croire pour les progrès de la Muſique en France, & pour la gloire d'un théâtre où Quinault doit toujours régner.

Quelque mérite que l'on ſuppoſe à Lulli, la facilité, la nobleſſe, le naturel de ſon récitatif peuvent être imités; & dans tout le reſte, il n'eſt pas difficile d'être ſupérieur à lui. Mais rien peut-être ne remplacera jamais les poèmes de Théſée, de Roland, & d'Armide; & toute nouveauté qui les bannira du théâtre, nous laiſſera de longs regrets.

Le moyen le plus infaillible de nous rendre tout à coup paſſionnés pour une Muſique nouvelle, ce feroit donc de l'adapter à ces poèmes enchanteurs; & ce n'eſt pas ſans y avoir réfléchi, que je crois cela très-poſſible.

Deux chef-d'œuvres de M. Piccini ont vérifié mon preſſentiment; & ce qu'on ne trouvoit pas encore aſſez prouvé par ces opéra de Roland & d'Atys, il l'a

démontré dans son Iphigénie en Tauride, sa Didon, & sa Pénélope, savoir, que l'expression la plus tragique se concilie parfaitement avec la mélodie, & le dessin d'un chant régulier & fini.

J'ai dit que l'égalité des vers n'étoit pas essentielle à la symétrie du chant: soit parce que deux vers inégaux peuvent avoir des mesures égales, & que le spondée, par exemple, qui n'a que deux syllables, est l'équivalent du dactyle, qui en a trois; soit qu'il arrive aussi que le musicien, par des silences ou par des prolations, supplée au pied qui manque à un vers, pour égaler la longueur d'un autre; soit enfin parce que les phrases de chant qui ne sont pas correspondantes, n'ont pas besoin d'avoir entre elles une parfaite égalité. Mais entre les membres symétriquement opposés d'une période, c'est une chose précieuse que l'égalité du mètre & que l'identité des nombres; & l'auteur qui me sert de guide, en fait, avec raison, un mérite à Métastase, à l'exclusion d'Apostolo Zéno.

Voici l'exemple qu'il en cite ; & cet exemple est une leçon.

L'onda che mormora
Fra sponda e sponda,
L'aura che tremola
Tra fronda e fronda,
E meno instabile
  Del vestro cor.
Pur l'alme simplici
Dei folli amanti
Sol per voi spargono
Sospiri e pianti,
E da voi sperano,
  Fede in amor.

Notre langue, il faut l'avouer, n'est pas assez dactylique pour imiter une pareille harmonie ; mais avec une oreille juste & long-temps exercée aux formules du chant, un poète françois, qui voudra bien se donner un peu de peine en composant les paroles d'un *air*, y observera un rhythme assez sensible, une correspondance assez marquée d'un nombre à l'autre dans les parties symétriques, & assez d'analogie entre le mouvement du vers & le caractère du sentiment ou

de l'image, pour donner lieu au musicien de concilier dans son chant l'unité du dessin, la vérité de l'expression, la précision des mouvemens, & cette justesse des rapports qui dans les sons plaît à l'oreille, comme dans les idées elle plaît à l'esprit.

Je ne dois pourtant pas dissimuler l'avantage que les italiens ont sur nous à cet égard; & le voici. Plus une nation est passionnée pour un art, plus elle lui donne de licences: de là vient que la Musique italienne fait de la langue tout ce qu'elle veut; qu'elle combine les paroles d'un *air* comme bon lui semble, & les répète tant qu'il lui plaît. Notre langue est moins indulgente, & le sentiment de la mélodie n'a pas encore tellement séduit & préoccupé nos oreilles, que tout le reste y soit sacrifié. Nous voulons que la prosodie & le sens soient respectés dans le plus bel *air*. une syncope, une prolation, une inversion forcée altérent en nous l'impression de la Musique la plus touchante; & des paroles trop répétées

nous fatiguent, quelque facilité qu'elles donnent aux modulations du chant. De là vient que l'*air* françois, dans un petit cercle de paroles, peut difficilement avoir la même liberté, la même variété, la même étendue que l'*air* italien. Que faire donc ? laisser la Musique à la gêne dans l'étroit espace de huit petits vers, à la simple expression desquels le chant sera servilement réduit ? c'est lui ôter beaucoup trop & de sa force & de sa grâce. La Musique, pour émouvoir profondément l'oreille & l'ame, a besoin, comme l'Eloquence, de graduer, de redoubler, de graver ses impressions : à la première, ce n'est souvent qu'une émotion légère ; à la seconde, l'ame & l'oreille, plus attentives, seront aussi plus vivement émues ; à la troisième, leur sensibilité, déjà fortement ébranlée, produit l'ivresse & le transport. Voilà pourquoi dans les symphonies, comme dans la Musique vocale, le retour du motif a tant de charme & de pouvoir. Le vrai moyen de suppléer à la liberté que les italiens

donnent au chant de ſe jouer des paroles, eſt donc de lui donner, dans les paroles mêmes, des deſſins plus développés, & plus d'eſpace à parcourir. L'art du poète conſiſte alors à faire de toutes les parties de l'*air*, par leur liaiſon, leur enchaînement, leur mutuelle dépendance, & par la facilité des paſſages & des retours d'une partie à l'autre, un enſemble bien aſſorti.

Les exemples que j'ai indiqués de l'alternative des paſſions dans un *air* à pluſieurs deſſins, font entendre ce que je veux dire. Les modèles que M. Piccini nous a en a donnés, nous l'ont fait ſentir encore mieux.

Mais je perſiſte à repréſenter que nous nous rendons beaucoup trop ſévères à l'égard des répétitions, & qu'en réduiſant la Muſique à une expreſſion ſimple & fugitive, nous lui ôterions une grande partie de ſa force & de ſa beauté. La Muſique a ſon éloquence, & cette éloquence conſiſte non ſeulement à exprimer, comme la parole & mieux que la

parole, le sentiment qui leur est commun; mais à le varier, à le développer, à lui donner par accroissement tous les caractères dont il est susceptible : & c'est là son grand avantage sur la simple déclamation.

De combien de manières une femme qui se croit trahie par un époux qu'elle aime, ne dit-elle pas :

> Perche tradir mi,
> Sposo infedel?

D'abord c'est un reproche tendre; bientôt un reproche plus vif, plus douloureux, & plus amer; enfin c'est de l'indignation; & dans l'expression variée de ces trois nuances de sentiment, la Musique peint les effets de la réflexion sur une ame où l'amour, la douleur, le dépit se succèdent. Rien de plus naturel sans doute & rien de plus touchant.

De combien de façons encore une femme qui tremble pour ses jours d'un époux adoré, ne dit-elle pas?

> Non vivo, non moro;
> Ma provo un tormento

Di viver penoso,
Di luongo morir.

Or ce sont là les variétés, les nuances, les gradations que la Musique exprime en répétant le mot sensible, avec ces accens imprévus que le génie trouve dans la nature, & dont lui seul semble avoir le secret.

Dans le récitatif & dans le dialogue, c'est l'intérêt de l'action qui domine, & rien ne doit la retarder; dans les situations où l'*air* trouve sa place, c'est de tel sentiment que l'on est occupé; & si on n'est pas ennemi de son plaisir, on laissera à la Musique tous les moyens d'en rendre l'impression plus pénétrante & plus profonde. La simple déclamation a le choix de l'expression la plus touchante; mais elle n'en a qu'une: on ne lui permet pas de renchérir sur elle-même. Le chant a demandé à varier la sienne, à condition de la rendre plus belle & plus sensible par degrés: on lui a accordé cette licence; & quand l'oreille des françois aura mieux appris à goûter

tous les charmes de la Musique, ils seront aussi indulgens que les italiens l'ont été. En Eloquence & en Poésie, l'amplification a son luxe comme en Musique : ce luxe est vicieux. Mais l'orateur, le poète, le musicien n'ont tort d'amplifier l'expression, que lorsqu'ils l'affoiblissent ou qu'ils ne la fortifient pas ; & tant que celle du chant n'insiste que pour redoubler de chaleur, de véhémence, & d'énergie, il n'y a qu'un goût minutieux & faux qui puisse le trouver mauvais.

Il est à craindre, je l'avoue, qu'un pareil chant, au milieu de la scène, interrompant le dialogue, ne ralentisse l'action & ne refroidisse l'intérêt ; & c'est pour cela que les italiens l'ont presque toujours relégué, ou à la fin des scènes, ou dans les monologues : c'est communément là qu'un personnage, livré à lui-même, peut donner plus de développement à la passion qui l'agite, au sentiment dont il est occupé.

Mais au milieu même de la scène le

plus vive & la plus rapidement dialoguée, il est des circonstances où ces élans impétueux de l'ame, cette espèce d'explosion des mouvemens qu'elle a réprimés, trouvent place, & loin de refroidir la situation, y répandent plus de chaleur. Que devient alors, demandera-t-on, l'interlocuteur à côté duquel on chante? Ce qu'il devient dans une scène tragique, lorsqu'emporté par une passion violente, le personnage qui est en scène avec lui, l'oublie & se livre à ses mouvemens. Que devient Œnone, pendant le délire de Phèdre? que devient Electre ou Pilade, pendant les accès de fureur où tombe Oreste? que devient Néoptolème, à côté de Philoctète rugissant de douleur? Tout personnage vivement intéressé à l'action ne sauroit être froid ni sans contenance sur la scène: soit que son interlocuteur parle ou chante, il le met en jeu, en l'affectant lui-même des passions dont il est ému; & s'il ne fait que faire alors, c'est qu'il manque d'ame ou d'intelligence.

Ce qui nuit le plus réellement à la cha-

leur de l'action, ce sont ces longs préludes & ces longs épilogues de symphonie, qu'on nomme *Ritournelles*. Quelquefois elles sont placées pour annoncer les mouvemens de l'ame qui précèdent l'*air*, ou pour exprimer un reste d'agitation dans le silence qui le suit. Mais en général ces libertés que se donne le musicien, pour briller aux dépens du poème, font une longueur importune; & l'on ne sauroit être trop ménager de cette espèce d'ornemens. *Voyez* DUO, RÉCITATIF.

ALEXANDRIN. Ce vers, qu'on appelle *héroïque*, nous tient lieu du vers hexamètre, & à sa place nous l'employons dans la haute poésie : mais quant au nombre & au mètre, c'est au vers asclépiade latin que notre vers héroïque répond. Composé de douze syllabes ainsi que l'asclépiade, il en a la coupe & le rhythme, avec cette différence, que le premier hémistiche de l'asclépiade n'est pas essentiellement séparé du second par un repos dans le sens, mais seulement

par une syllabe qui reste en suspens après le second pied ; au lieu que dans le vers françois, c'est dans le sens que doit être marquée la suspension de l'hémistiche.

Plus le vers héroïque françois approche de l'asclépiade par les nombres, & plus il est harmonieux. Or ces nombres peuvent s'imiter de deux façons, ou par des nombres semblables, ou par des équivalens.

On sait que les nombres de l'asclépiade sont le spondée & le dactyle, & que chacun de ces deux pieds forme une mesure à quatre temps. Ainsi, toutes les fois que le vers héroïque françois se divise à l'oreille en quatre mesures égales, que ce soit des spondées, des dactyles, des anapestes, des dipyriques, ou des amphibraques, il a le rhythme de l'asclépiade, quoiqu'il n'en ait pas les nombres. *Voy.* NOMBRE.

Le mélange de ces élémens étant libre dans nos vers françois, il les rend susceptibles d'une variété que ne peut avoir l'asclépiade, dont les nombres sont immuables. Cependant nos grands vers sont

encore monotones ; & cette monotonie a deux causes : l'une, parce qu'on ne se donne pas assez de soin pour en varier les césures ; l'autre parce que, dans nos poèmes héroïques, les vers sont rimés deux à deux ; & rien de plus fatigant pour l'oreille que ce retour périodique de deux finales consonnantes, répété mille & mille fois.

Il seroit donc à souhaiter qu'il fût permis, sur-tout dans un poème de longue haleine, de croiser les rimes, en donnant, comme a fait Malherbe, une rondeur harmonieuse à la période poétique. Peut-être seroit-il à souhaiter aussi que, selon le caractère des images & des sentimens qu'on auroit à peindre, il fût permis de varier le rhythme & d'entremêler, comme a fait Quinault, le vers de huit avec celui de douze.

Corneille, dans sa vieillesse, essaya d'écrire la tragédie d'*Agésilas* en vers entremêlés & de différente mesure. Ce foible ouvrage n'étoit pas fait pour servir de modèle : l'essai ne fut point imité.

M. de Voltaire a croisé les vers de la tragédie de *Tancrède* ; & au moins cette singularité n'a-t-elle pas nui au succès de la pièce, l'une des plus intéressantes du plus pathétique de nos poètes.

Dans le conte charmant des *Trois manières*, le même poète a employé, avec choix, trois mètres différens, & analogues aux caractères des personnages & des sujets. C'est là qu'en comparant le vers de dix syllabes à celui de douze, il dit, dans le style de Despréaux :

Apamis raconta ses malheureux amours,
En mètres qui n'étoient ni trop longs ni trop courts.
Dix syllabes, par vers, mollement arrangées,
Se suivoient avec art, & sembloient négligées.
Le rhythme en est facile ; il est mélodieux.
L'hexamètre est plus beau, mais parfois ennuyeux.

La plus petite suspension suffit au milieu du vers héroïque françois, pour le diviser en deux parties égales : c'est assez qu'il n'y ait pas, d'un hémistiche à l'autre, une continuité absolue dans le se[ns]. Mais indépendamment de ce repos que la règle prescrit, les poètes qui ont de

l'oreille, savent de temps en temps couper différemment le vers, pour la varier la cadence.

Je fuis. Ainsi le veut la fortune ennemie....
Je suis vaincu. Pompée a saisi l'avantage
D'une nuit qui laissoit peu de place au courage.
(*Mithridate.*)

Voilà mon cœur. C'est là que ta main doit frapper.
Impatient déjà d'expier son offense,
Au devant de ton bras je le sens qui s'avance.
Frappe. (*Phèdre.*)

C'est sur-tout dans la coupe des phrases & dans l'heureux mélange des incises & des périodes, que consiste l'art de varier l'harmonie & le mouvement des vers *alexandrins* ; & ce secret, qu'on ne peut expliquer, ne s'apprend bien qu'en lisant les bons Poëtes, & sur-tout Racine & Voltaire. *Voyez l'article* VERS.

ALLÉGORIE. On n'a pas assez distingué l'*allégorie* d'avec l'apologue ; ou la fable morale.

Le mérite de l'apologue est de cacher le sens moral, ou la vérité qu'il renferme,

fermée, juſqu'au moment de la concluſion, qu'on appelle *moralité.*

Le mérite de l'*allégorie* eſt de n'avoir pas beſoin d'expliquer la vérité qu'elle enveloppe : elle la fait ſentir à chaque trait, par la juſteſſe de ſes rapports.

L'apologue, par ſa naïveté, doit reſſembler à un conte puéril, afin d'étonner davantage, lorſqu'il finit par être une grande leçon. Son artifice conſiſte à déguiſer ſon deſſein, & à nous préſenter des vérités utiles ſous l'appât d'un menſonge frivole & amuſant. C'eſt Socrate qui joue l'homme ſimple, au lieu de ſe donner pour ſage.

L'*allégorie*, avec moins de fineſſe, ſe propoſe, non pas de déguiſer, mais d'embellir la vérité & de la rendre plus ſenſible. C'eſt, comme on l'a très-bien dit, *une métaphore continuée.* Or une qualité eſſentielle de la métaphore eſt d'être tranſparente : il falloit donc auſſi donner pour qualité diſtinctive à l'*allégorie*, cette clarté, cette tranſparence qui laiſſe voir la vérité, & qui ne l'obſcurcit jamais.

Les détours, comme je l'ai dit, sont convenables à l'apologue : sans perdre son objet de vue, il feint de s'amuser & de s'égarer en chemin ; il fait même quelquefois semblant de s'occuper sérieusement de détails qui n'ont aucun trait au sens moral qu'il se propose : c'est le grand art de la Fontaine.

Il n'en est pas de même de l'*allégorie* : on la voit sans cesse occupée à rendre son objet sensible, écartant, comme des nuages, tout ce qui altère la justesse de l'allusion & des rapports.

Quelquefois, dans l'apologue, la justesse des rapports est aussi précise que dans l'*allégorie* ; mais alors, en se rapprochant de celle-ci, l'apologue s'éloigne de son vrai caractère, qui consiste à faire un jeu d'une leçon de sagesse, & à ne laisser apercevoir son but qu'au moment qu'on y est arrivé.

L'*allégorie* est quelquefois aussi une façon de présenter avec ménagement une vérité qui offenseroit si on l'exposoit toute nue ; mais elle la déguise moins :

c'eſt un conſeil diſcrètement donné, mais tout celui qu'il intéreſſe ne peut manquer de ſentir à chaque trait l'application. L'ode d'Horace tant de fois citée,

O Navis referent in mare te novi fluctus,

en eſt l'exemple & le modèle. Entre un vaiſſeau & la république, entre la guerre civile & une mer orageuſe, tous les rapports ſont ſi frappans, que les romains ne pouvoient s'y méprendre ; & la vérité n'eut jamais de voile plus fin ni plus clair.

Quintilien, en nous diſant que l'*allégorie* renferme *un ſens caché*, ajoute que ce ſens *eſt quelquefois tout contraire à celui qu'elle préſente d'abord* ; mais il ne nous donne aucun exemple de cette contrariété, & je ne crois pas qu'il en exiſte. L'*allégorie*, par ſa reſſemblance & par la juſteſſe de ſes rapports, doit toujours laiſſer entrevoir la vérité qu'elle enveloppe. Son objet eſt manqué, ſi l'eſprit s'y trompe, ou ſi, ſatisfait d'en apercevoir la ſurface, il ne déſire pas autre choſe, & n'en pénètre pas le fond.

C'eſt ce qui arrive toutes les fois que

l'*allégorie* peut être elle-même une vérité aſſez intéreſſante pour laiſſer croire que le poëte n'a voulu dire que ce qu'il a dit : car rien n'empêche alors l'eſprit de s'y arrêter, ſans rien ſoupçonner au delà ; & c'eſt pourquoi il eſt ſouvent ſi difficile de décider ſi la fiction eſt allégorique, ou ſi elle ne l'eſt pas.

Que de l'exemple d'une action épique, il y ait quelque vérité morale à déduire, (ce qui arrive naturellement ſans que le poëte y ait penſé), le père le Boſſu en infère que la fable du poème épique eſt une *allégorie*, un apologue. Il va plus loin : il veut que la vérité morale ſoit d'abord inventée, qu'après cela on imagine un fait qui en ſoit la preuve & l'exemple, & qu'on ne nomme les perſonnages qu'après avoir diſpoſé l'action. Aſſurément ce n'eſt pas ainſi qu'Homère & Virgile ont conçu l'idée & le plan de leurs poèmes.

Plutarque a raiſon de comparer les fictions poétiques aux feuilles de vigne ſous leſquelles le raiſin doit être caché.

Mais toutes les fois que le ſujet en lui-même a ſon utilité morale, c'eſt un raffinement puéril que d'y chercher un ſens myſtérieux.

Ce n'eſt pas que, dans les poèmes épiques & particulièrement dans ceux d'Homère, il n'y ait bien des détails où l'*allégorie* eſt ſenſible ; & alors la vérité voilée y perce de façon à frapper tous les yeux : telle eſt l'image des prières, tel eſt l'ingénieux épiſode de la ceinture de Vénus. Mais regarder l'Iliade comme une *allégorie* continue, c'eſt attribuer à Homère des rêves qu'il n'a jamais faits.

C'eſt particulièrement dans les préſages, dans les ſonges, dans le langage prophétique, que les poëtes emploient l'*allégorie*. Dans l'Iliade, tandis qu'Hector & Polidamas attaquent le camp des grecs, un aigle audacieux vole à leur gauche, tenant dans ſes ſerres un énorme dragon, qui, palpitant & enſanglanté, oſe combattre, ſe replie, & bleſſe ſon vainqueur. L'oiſeau ſacré laiſſe tomber ſa proie.

C'eſt de cette image qu'Horace ſemble avoir pris la comparaiſon de l'aigle avec le jeune Druſus : *Qualem miniſtrum fulminis alitem, &c.*

L'art de l'*allégorie* conſiſte à peindre vivement & correctement, d'après l'idée ou le ſentiment, la choſe qu'on perſonnifie : comme la Renommée, dans l'Enéide de Virgile ; l'Envie, dans les Métamorphoſes d'Ovide & dans la Henriade ; les Prières, dans l'Iliade, &c. Obſervons en paſſant, que l'*allégorie* des *Prières* a été un peu altérée. Voici le ſens d'Homère. La déeſſe du mal, *Até*, l'injure, parcourt le monde ; elle eſt prompte, légère, audacieuſe ; les *Lites*, les expiations, les prières la ſuivent d'un pas timide & chancelant, pour guérir les maux qu'elle a faits : voilà qui répond clairement, & à l'orgueil d'Agamemnon dans ſa querelle avec Achille, & à l'humiliation où il eſt réduit dans l'ambaſſade qu'il lui envoie. Mais lorſque les *Lites* ſont rebutées, elles s'élèvent juſqu'au trône de Jupiter, & le conjurent

d'attacher *Até* à l'homme ſuperbe & impitoyable, qu'elles ont en vain ſupplié : voilà qui annonce l'indignation & les vœux des grecs contre Achille, s'il ne ſe laiſſe pas fléchir. Il n'y a peut-être jamais eu d'*allégorie*, ni plus belle, ni plus adroite, ni plus éloquemment employée que celle-ci.

Des modèles parfaits de l'*allégorie* en action, ſont la fable de l'Amour & de la Folie, dans la Fontaine; l'épiſode de la Haîne, dans l'opéra d'Armide ; la Molleſſe, dans le Lutrin. Mais quelque belle que ſoit l'*allégorie*, elle ſeroit froide ſi elle étoit longue. Un poëme tout allégorique ne ſeroit pas ſoutenable, eût-il d'ailleurs mille beautés. *Voyez* MERVEILLEUX.

Preſque toute la mythologie des grecs, comme celle des égyptiens, eſt allégorique; & ces fictions étoient peut-être, dans leur nouveauté, ce que l'eſprit humain a jamais inventé de plus ingénieux. Mais à préſent qu'elles ſont rebattues, la Poéſie deſcriptive a bien plus de mé-

rite & de gloire à peindre la nature toute nue, qu'à l'envelopper de ces voiles depuis long-temps uſés. Celui qui diroit aujourd'hui que le ſoleil va ſe plonger dans l'onde & ſe repoſer dans le ſein de Thétis, diroit une choſe commune; & celui qui, avec les couleurs de la nature, auroit peint le premier le ſoleil couchant, à demi plongé dans des nuages d'or & de pourpre, & laiſſant voir encore au-deſſus de ces vagues enflammées la moitié de ſon globe éclatant; celui qui auroit exprimé les accidens de ſa lumière ſur le ſommet des montagnes, & le jeu de ſes rayons à travers le feuillage des forêts, tantôt imitant les couleurs de l'arc-en-ciel, tantôt les flammes d'un incendie, celui-là ſeroit auſſi peintre & poëte.

Les emblêmes ne ſont que des *allégories*, que peut exprimer le pinceau. C'eſt ainſi qu'on a repréſenté le Nil la tête voilée, pour faire entendre que la ſource de ce fleuve étoit inconnue; c'eſt ainſi que, pour déſigner la paix, on a peint les colombes de Vénus faiſant leur nid dans

le casque de Mars. *Voyez* EMBLÊME.

C'est une idée assez heureuse, pour exprimer la crainte des maux d'imagination, que *l'allégorie* d'un enfant qui souffle en l'air des boules de savon, & qui, s'effrayant de leur chûte, inspire la même frayeur à une foule d'autres enfans, sur qui ces boules vont retomber. Ainsi, les peintres, à l'exemple des poètes, font quelquefois usage de ces fictions allégoriques, mais rarement avec succès.

Lucien nous a transmis l'idée d'un tableau allégorique des noces d'Alexandre & de Roxane : le peintre étoit Aétion. Son tableau, qu'il exposa dans les jeux olympiques, fit l'admiration de la Grèce assemblée ; & Raphaël l'a dessiné tel que Lucien l'a décrit.

Le sonnet de Crudeli pour les noces d'une dame de Milan, seroit le sujet d'un joli tableau : c'est la Virginité qui parle à la nouvelle épouse.

Del letto nuzzial questa è la sponda :
Più non lice seguirti : Io parto : addio.

Ti fui compagna dall' età più bionda;
E per te gloria crebbe al regno mio.
Sposa e madre or sarai, se il Ciel seconda
La nostra speme, ed il comun desio.
Già vezzegiando ti carpisce, e sfronda
Que' gigli Amor, che di sua mano ordio:
Disse, e disparve in un balen la dea;
E in van tre volte la chiamò la bella
Vergine, che di lei pur anche ardea.
Scese frattanto sfolgorando in viso
Fecondità, la man le prese, & di ella
Al caro sposo; e il duol cangiossi in riso (*a*).

Les philosophes eux-même emploient souvent le style allégorique. Platon, que

(*a*) « Te voilà arrivée au bord du lit nuptial. Il ne m'est plus permis de te suivre : je me retire : adieu. J'ai été ta compagne dans l'âge le plus tendre; & tu as donné un nouvel éclat à la gloire de mon empire. Tu seras épouse & mère, si le Ciel seconde mon espérance & le vœu général. Je vois déjà l'Amour qui moissonne & qui effeuille en folâtrant les lis qu'il a cultivés lui-même. A ces mots, la Déesse disparoît comme un éclair; & trois fois la rappelle en vain cette jeune beauté qui brûle encore pour elle. Alors descend la Fécondité avec un visage rayonnant; & la prenant par la main, elle la présente à son jeune époux. Dès ce moment, les pleurs font place au doux sourire ».

la nature avoit fait poète, exprime assez souvent ainsi les idées les plus sublimes. C'est lui qui a dit que *la divinité est située loin de la douleur & de volupté.* On doit à Xénophon la belle *allégorie* du jeune Hercule entre la volupté & la vertu. Mais qui avoit imaginé celle des furies, nées du sang d'un père, répandu par son fils, du sang de Célus, mutilé par Saturne? C'est-là le sublime de l'*allégorie.* Cette façon de s'énoncer fait le charme du style de Montaigne. Dans ses écrits, l'idée abstraite ne se présente jamais nue : il voit tout ce qu'il pense ; il peint tout ce qu'il dit.

Plus un peuple a l'imagination vive, plus l'*allégorie* lui est familière : c'est à cette faculté de saisir les rapports d'une idée abstraite avec un objet sensible, & de concevoir l'une sous la forme de l'autre, que l'on doit toute la beauté de la mythologie des grecs ; & à mesure que ce peuple ingénieux devient plus philosophe, ses *allégories* présentent un sens plus fin & plus profond. Quoi de plus

beau, par exemple, que d'avoir fait Cérès l'inventrice des lois & la fondatrice des villes ? Quoi de plus sage dans les mœurs des spartiates, que de sacrifier à Vénus armée ?

Quoique l'*allégorie* semble être une façon de s'exprimer artificielle & recherchée, cependant elle est usitée même chez les sauvages. Quand ceux de l'Orénoque veulent témoigner à un étranger que son arrivée leur est agréable, le chef lui dit dans sa harangue, qu'il a vu passer sur sa cabane un oiseau remarquable par la beauté de ses couleurs ; ou qu'il a songé la nuit que les fruits de la terre périssoient par la sécheresse, & qu'il est survenu une pluie abondante qui les a ranimés.

Rien de plus naturel en effet, chez tous les peuples & dans toutes les langues, que d'emprunter ainsi les couleurs des choses sensibles, pour exprimer, par analogie, des idées qui, sans cela, seroient vagues, foibles, confuses. Ce qui ne se peint point à l'imagination, échappe aisément à l'esprit. *Voyez* IMAGE.

ALLÉGORIQUE. Un perſonnage *allégorique* eſt une paſſion, une qualité de l'ame, un accident de la nature, une idée abſtraite perſonnifiée. Preſque toutes les divinités de la fable ſont *allégoriques* dans leur origine, la Beauté, l'Amour, la Sageſſe, le Temps, les Saiſons, les Elémens, la Paix, la Guerre, *&c.* Mais lorſque ces idées abſtraites perſonnifiées ont été réellement l'objet du culte d'une nation, & que dans ſa croyance elles ont eu une exiſtence idéale, elles ſont miſes, dans l'ordre du merveilleux, au nombre des réalités; & ce n'eſt plus ce qu'on appelle des *Perſonnages allégoriques.*

Il eſt vraiſemblable que, dans le langage des premiers poëtes, l'allégorie fut la pépinière des dieux: l'opinion en prit ce qu'elle voulut pour former la mythologie, & laiſſa le reſte au nombre des fictions.

Le même perſonnage eſt employé comme réel dans un poème, & comme *allégorique* dans un autre, ſelon que le

ſyſtême religieux dans léquel ce perſonnage eſt réaliſé, convient, ou non, au ſujet du poème. Ainſi, par exemple, dans l'*Enéïde* l'Amour eſt pris pour un être réel ; & dans la *Henriade* ce n'eſt qu'un être *allégorique*, de la même claſſe que la Politique & la Diſcorde.

Nos anciens poètes ont porté à l'excès l'abus des perſonnages *allégoriques*. Le *Roman de la Roſe* les avoit mis en vogue. Dans ce roman, l'on voit en ſcène, *Jalouſie*, *Bel-accueil*, *Faux-ſemblant*, *&c.* &, d'après cet exemple, on mettoit ſur le théâtre, dans les ſotties & les myſtères, le *tien*, le *mien*, le *bien*, le *mal*, l'*eſprit*, la *chair*, le *péché*, la *honte*, *bonne compagnie*, *paſſe-temps*, *je bois à vous*, &c. & tout cela étoit charmant ; &, dans ce temps-là, on auroit juré que de ſi heureuſes fictions réuſſiroient dans tous les ſiècles.

Non ſeulement on faiſoit des perſonnages, mais encore des mondes *allégoriques* ; & l'on traçoit ſur des cartes, de poſte en poſte, la route du Bonheur,

le chemin de l'Amour : par exemple, on partoit du port d'Indifférence, on s'embarquoit ſur le fleuve d'Eſpérance, on paſſoit le détroit de Rigueur, on s'arrêtoit à Perſévérance, d'où l'on découvroit l'île de Faveur, où faiſoit naufrage Innocence. Ces curieuſes puérilités ont été à la mode dans le ſiècle du bel-eſprit & du précieux ridicule. Le bon eſprit les a réduites à leur juſte valeur ; & on n'en voit plus que ſur des écrans, ou dans quelques livres myſtiques. C'eſt-là que peut être placée l'*allégorie* du Temps & de la Fortune, jouant au ballon avec le globe du monde.

ALLUSION. Application perſonnelle d'un trait de louange ou de blâme.

Diogène reprochoit à Platon de n'avoir jamais offenſé perſonne. Grâce aux *alluſions*, il eſt peu d'écrivains célèbres de nos jours qui aient le même reproche à craindre.

Rien de plus odieux ſans doute que la ſatire perſonnelle ; & quoiqu'on puiſſe

imaginer un degré de dépravation des mœurs publiques, où le vice impuni, toléré, allant par-tout la tête haute, feroit souhaiter qu'il s'élevât un homme pour l'insulter en face & le flétrir, ce vengeur ne laisseroit pas d'être encore un personnage détestable.

Que chacun dans la société se fasse raison par le mépris, & par un mépris éclatant, du vice insolent qui le blesse; rien de plus noble & de plus juste. Mais le métier d'exécuteur, quoique très-utile, est infâme; & s'il se trouvoit un homme doué d'un génie ardent, d'une éloquence impétueuse, du don de peindre avec vigueur, & que cet homme eût commis un crime digne de la rigueur des lois, c'est lui qu'il faudroit condamner à la satire personnelle. *Voyez* SATIRE.

Mais autant la satire personnelle est odieuse, autant la satire générale des mauvaises mœurs est honnête. Celle-ci diffère de l'autre à peu près comme le miroir diffère du portrait : dans le miroir, malheur à celui qui se reconnoît : la honte n'en est qu'à lui seul.

La ſatire, me dira-t-on, porte avec elle une reſſemblance. Il eſt vrai; mais cette reſſemblance eſt celle du vice, à laquelle il dépend de vous qu'on ne vous reconnoiſſe pas.

C'eſt là cependant cette eſpèce de ſatire innocente & juſte; qu'on trouve le moyen de rendre criminelle, par la méthode des *alluſions*.

On ſait tout le chagrin qu'elles ont fait à Fénelon. Heureuſement le vertueux Montauſier fut flatté que l'on crût qu'il reſſembloit au *Miſanthrope*; heureuſement il ne dépendit pas de quelques puiſſans perſonnages de faire brûler, comme ils l'auroient voulu, le *Tartuffe* avec ſon Auteur.

C'eſt une façon de nuire, auſſi baſſe qu'elle eſt commune, que d'appliquer ainſi des traits, qui par eux-mêmes n'ont rien de perſonnel, pour faire un crime à l'écrivain de l'intention qu'on lui ſuppoſe. L'envie & la malignité y trouvent d'autant mieux leur compte, que c'eſt un fer à deux tranchans.

C'est par *allusion* que, dans la tragédie d'*Œdipe*, on voulût rendre répréhensibles ces vers,

Nos prêtres ne sont pas ce qu'un vain peuple pense,
Notre crédulité fait toute leur science.

Un jour, au spectacle, un de ces misérables qui sont payés pour nuire, faisant remarquer un vers qui attaquoit fortement je ne sais quel vice, s'écria que l'*allusion étoit punissable. Très-punissable*, lui dit quelqu'un qui l'avoit entendu ; *mais c'est vous qui la faites.*

L'*allusion* est sur-tout dangereuse, lorsqu'elle rend personnelle aux Souverains ou aux hommes en place, une peinture générale des foiblesses & des erreurs où peuvent tomber leurs pareils. Malheur au Gouvernement sous lequel il ne seroit permis ni de blâmer le vice, ni de louer la vertu.

Rien de plus effrayant alors, & de plus nuisible en effet pour les Lettres, que cette manie des *allusions*. De peur d'y donner lieu, on n'ose caractériser avec force ni le vice ni la vertu ; on le répand

dans les vague ; on glisse légèrement sur tout ce qui peut ressembler ; on ne peint plus son siècle ; on craint même souvent de peindre à grands traits la nature ; on n'ose dire ni bien ni mal, que de loin, à perte de vue ; & alors on mérite le reproche que Phocion faisoit à l'orateur Léosthène, que ses propos ressembloient aux cyprès, *qui sont*, disoit-il, *beaux & droits, mais qui ne portent aucun fruit.*

Il seroit digne des hommes en place de répondre aux vils délateurs qui leur dénoncent les traits de blâme qui peuvent les regarder, ce qu'un roi philosophe (Archélaüs, roi de Macédoine), sur qui quelqu'un, de sa fenêtre, avoit laissé tomber de l'eau, répondit à ses courtisans, qui l'excitoient à l'en punir : *Ce n'est pas sur moi qu'il a jeté de l'eau, mais sur celui qui passoit.* Cela seul seroit noble & juste ; & ce seroit alors que l'homme de Lettres, avec la franchise & la sécurité de l'innocence, pourroit blâmer le vice & louer la vertu, sans que personne prît la satire, pour un affront,

ni l'éloge pour une insulte. *V.* SATIRE.

Quant aux *allusions* qu'on fait soi-même, en parlant ou en écrivant, c'est quelquefois ce qu'il y a de plus fin dans le langage & dans le style. Un soldat salue en espagnol le maréchal de Berwick. « Camarade, lui dit le maréchal, où as-» tu appris l'espagnol» ? *A Almansa, mon Général.*

On parloit de généalogie devant M. de Catinat. «Pour moi, dit-il en souriant, je descends de Catilina». *De Caton*, Monseigneur, lui répondit quelqu'un. L'heureuse répartie !

A la représentation d'une pièce nouvelle, que protégeoit le grand Condé, on faisoit du bruit au parterre. Le prince, qui étoit sur le théâtre, crut distinguer le cabaleur ; &, le montrant du doigt, il dit: «Que l'on prenne cet homme-là». Mais l'homme désigné se sauvant dans la foule, *On ne me prend point*, dit-il au prince : *je m'appelle Lérida.*

Un de nos ministres des finances ayant fait donner une déclaration qui alarmoit

le clergé, l'abbé C... étoit un de ceux qui s'en plaignoient le plus hautement. « Vous sonnez le tocsin », lui dit le ministre. *En êtes-vous surpris*, répondit l'abbé, *quand vous mettez le feu par-tout ?*

Catulus accusoit de péculat, devant le peuple, un romain appelé Philippe, lequel, l'interrompant, lui dit : « Tu aboies, Catulus ». *J'aboie*, répondit Catulus, *parce que je vois un voleur.* (Il faut savoir qu'en latin *catulus* veut dire, *un petit chien.*)

C'est un exemple ingénieux de cette justesse d'*allusion*, que le petit dialogue fait à l'installation du pape Urbain VIII, Barberin, dont les armoiries étoient des abeilles.

Gall. *Gallis mella dabunt, hispanis spicula figent.*
Hisp. *Spicula si figant, emorientur apes.*
Ital. *Mella dabunt cunctis; nulli sua spicula figent:*
Spicula nam princeps figere nescit apum.

En voici une, qui, dans son espece, est aussi rare qu'elle est plaisante. Des chasseurs affamés n'avoient à leur dîné que des côtelettes fort dures. *C'est ici*, dit l'un d'eux, *le combat des voraces contre les coriaces.*

Euripide, &, mieux que lui, Racine indique, par *allusion*, l'objet du délire de Phèdre : c'est un trait de génie.

Dieux, que ne suis-je assise à l'ombre des forêts !
Quand pourrai-je, à travers une noble poussière,
Suivre de l'œil un char courant dans la carrière ?

C'est par *allusion* qu'Ulysse, dans le 13e. livre des Métamorphoses, reproche à Ajax d'avoir eu dans sa famille un banni pour le crime de fratricide.

. . . Mihi Laërtes pater est; Arcetius, illi,
Jupiter, huic; neque in his quisquam damnatus
& exul.

L'*allusion* est propre sur-tout à la comédie & à la satire. L'une des plus comiques est celle que fait le Misanthrope à la querelle qu'il vient d'avoir avec Oronte.

On n'a point à louer les vers de messieurs tels.

Mais de tous les poëtes, la Fontaine est celui qui fait le plus d'*allusions*. Je ne parle pas de cette *allusion* générale, des animaux à nous, qui est de l'essence de l'apologue ; je parle de mille traits répandus dans ses *Fables*, qui touchent

plus expressément à quelque particularité de langage, de caractère, d'usage, de condition, de mœurs locales, d'opinion, d'érudition, &c.

Ratapolis étoit bloquée....
Thémis n'avoit point travaillé,
De mémoire de singe, à fait plus embrouillé....
Don Pourceau raisonnoit en subtil personnage....
Certain renard *gascon*, d'autres disent *normand*....
Quand il eut *ruminé tout le cas dans sa tête*....
Le loup *en fait sa cour*, daube *au coucher du roi*,
Son camarade absent....
Le renard dit, branlant la tête,
Tels orphelins, Seigneur, ne me font point pitié....
Faites-en *les feux* dès ce soir;
Et cependant viens recevoir
Le *baiser de paix* fraternelle....
Chacun fut de l'avis de *monsieur le doyen*....
Un lièvre, apercevant l'ombre de ses oreilles,
Craignit que quelque *inquisiteur*
N'allât *interpréter à cornes* leur longueur....
Miraud sur leur odeur *ayant philosophé*....
Le maître du logis en ordonne autrement....
J'ai passé les déserts; mais *nous n'y bûmes point*....
Je sais que *la vengeance*
Est un morceau de roi; car vous vivez en dieux....
Il leur apprit à leurs dépens,
Que l'on ne doit jamais avoir de confiance
En ceux qui sont *mangeurs de gens*....

Ces traits, dis-je, & une infinité d'autres, auſſi fins & auſſi rapides, réveillent en paſſant une multitude d'idées qui rendent le plaiſir de cette lecture inépuiſable ; & c'eſt, dans les *Fables* de la Fontaine, un genre d'agrément, dont Éſope & Phèdre n'avoient pas ſoupçonné que l'apologue fût ſuſceptible.

AMATEUR. Ce ſeroit une claſſe d'hommes précieuſe aux Arts & aux Lettres, que celle qui, par un goût naturel, plus ou moins éclairé, mais ſincère & juſte, jouiroit de leurs productions, s'intéreſſeroit à leur gloire, &, ſelon ſes divers moyens, encourageroit leurs travaux. C'eſt réellement ainſi qu'un petit nombre d'ames ſenſibles aiment les Lettres & les Arts, ſans que la vanité s'en mêle. Heureux l'écrivain qui peut avoir de pareils *amateurs* pour conſeil & pour juges ! Non ſeulement ils l'éclairent ſur les fautes qui lui échappent ; mais, comme il les a ſans ceſſe préſens devant les yeux en écrivant, il en devient plus difficile

difficile & plus févère envers lui-même; & le preffentiment de leur goût règle & détermine le fien. Defpréaux avoit pour amis le prince de Conti, le marquis de Trefmes, Boffuet, Bourdaloue, Arnauld, l'abbé de Châteauneuf, le préfident de Lamoignon, d'Agueffeau, depuis chancelier: ils étoient pour lui, ce qu'étoient pour Térence Lélius & Scipion. Auffi Térence & Defpréaux font-ils les écrivains les moins négligés de leurs fiècles. Le goût de Defpréaux, formé à cette école, put former celui de Racine; & en lui apprenant à écrire pour le petit nombre, il lui apprit à écrire pour la poftérité.

Mais la foule des *Amateurs* eft compofée d'une efpèce d'hommes qui, n'ayant par eux-mêmes ni qualités ni talens qui les diftinguent, & voulant être diftingués, s'attachent aux Arts & aux Lettres, comme le gui au chêne, ou le lierre à l'ormeau.

Cette efpèce parafite n'apporte dans ce commerce que de la vanité, de fauffes lu-

mières, des prétentions ridicules, & des manœuvres ſouvent déshonorantes, toujours déſolantes pour les Lettres & pour les Arts. Juges ſuperficiels & tranchans, leur manie eſt de protéger ; & comme les grands talens ſont communément accompagnés d'une certaine élévation d'ame, qui répugne aux protections vulgaires, qui les repouſſe, ou du moins les néglige, ces faux *Amateurs* ne trouvent que dans l'extrême médiocrité, la complaiſance, l'adulation, la baſſeſſe qui leur convient : ils protègent donc ce qui ſe préſente, n'ayant pas à choiſir ; & de là les brigues, les cabales, pour élever leurs eſclaves au-deſſus des hommes libres, qu'ils déteſtent, parce qu'ils en ſont mépriſés. Ils ne peuvent leur ôter la gloire ; mais ils n'ont que trop ſouvent aſſez de crédit pour leur dérober tous les autres prix du talent.

C'eſt encore pis lorſqu'ils s'attachent à un homme de génie, pour ſe donner une exiſtence & un reflet de conſidération : ils ſe conſtituent ſes valets les plus

bassement dévoués ; ils se passionnent pour lui d'un fanatisme de commande, & d'un enthousiasme froidement outré ; ils couvrent de ce zèle toutes leurs haînes pour les autres talens ; ils semblent les traîner aux pieds de leur idole ; & en feignant d'élever un grand Homme, de qui leur culte est méprisé, ils croient mettre au dessous d'eux tout ce qui est au dessous de lui. Ils se permettent pour lui, à son insçu & à sa honte, des manèges dont il n'a pas besoin, & dont il rougiroit ; ils croient devoir étouffer des rivaux qu'il n'a pas à craindre ; ils lui attribuent la bassesse de leurs pensées & de leurs sentimens ; sont pour lui envieux, fourbes, méchans, & lâches ; le rendent lui-même suspect d'être l'instigateur & le complice de leurs pratiques odieuses ; & le déshonorent, s'il est possible, en affectant de le servir.

A l'égard des Lettres, l'*Amateur* s'appelle plus communément *Connoisseur* ; & malheur au siècle où cette engeance abonde. Ce sont les fléaux des talens &

du goût ; ils veulent avoir tout prévu, tout dirigé, tout inſpiré, tout vu, revu, & corrigé. Ennemis irréconciliables de qui néglige leur avis, & tyrans de qui les conſulte, leurs déciſions ſont des lois, qu'ils font un crime à l'écrivain de n'avoir pas religieuſement obſervées. Tous les ſuccès ſont dus à leurs conſeils, & tous les revers ſont la peine de n'avoir pas voulu les croire. Mais en les écoutant, on n'en eſt pas plus sûr de ſe les rendre favorables ; & ce qu'ils ont approuvé la veille avec le plus d'enthouſiaſme, ils le condamnent le lendemain, ſi le Public ne le goûte pas. *Le Public a raiſon, ils ont penſé de même, ils ont prédit que cela déplairoit; on n'a pas voulu les entendre.* Les plus adroits, lorſqu'ils ſont conſultés, gardent ſur les endroits critiques un ſilence myſtérieux ; ou prononcent comme les oracles, en ſe ménageant, par l'ambiguité de leurs réponſes, les deux envers d'une opinion qu'ils laiſſent flotter juſqu'à l'événement, afin de ne jamais ſe compromettre.

En fait de Musique, de Peinture, *&c.* l'*Amateur* ne s'érige qu'en juge du talent, & ce n'est là qu'un demi-mal ; mais, en fait de Littérature, il croit rivaliser avec le talent même, & en est jaloux en secret. Il n'est pas possible de se croire peintre, musicien, statuaire, si on ne l'est pas : mais pourquoi l'*Amateur* ne seroit-il pas bel-esprit autant & plus que l'écrivain ? S'il ne produit rien, ce n'est pas le talent, c'est la volonté qui lui manque ; il auroit fait au moins ce qu'il a inspiré, s'il eût voulu s'en donner la peine.

De là ce sentiment d'envie contre les talens qui s'élèvent, & cette haîne des vivans, qui lui fait exalter les morts. « Qui plus que moi, vous dira-t-il, est passionné pour les Lettres ? Voyez avec quelle chaleur je me transporte d'admiration pour ces hommes de génie, qui, malheureusement, ne sont plus » ! Ils ne sont plus : mais s'ils étoient encore, ils auroient à ses yeux le tort de s'élever sans lui, de briller devant lui, de l'offusquer,

de lui faire sentir une supériorité humiliante : autant de crimes pour la vanité.

Ainsi, les prétendus amis des Lettres ne sont rien moins, le plus souvent, que les amis de ceux qui les cultivent. Les vrais amis des talens sont ceux qui les jugent par sentiment & sans prétendre les juger ; qui ne demandent qu'à jouir, qu'à être amusés, éclairés, ou agréablement émus ; qui, sans connoître l'homme, s'en tiennent à l'ouvrage, en profitent s'il est utile, s'en amusent s'il est amusant, & n'ont point la cruelle & ridicule vanité d'être jaloux du bien qu'il leur fait, ou envieux du plaisir qu'il leur cause.

Plistarque, fils de Léonidas, apprenant qu'un homme connu pour être envieux & méchant, disoit du bien de lui, répondit : *Il me croit donc mort ?*

Le seul moyen pour les gens de Lettres de capituler avec l'amour-propre de l'*Amateur* à prétentions, seroit donc de s'ensevelir, je veux dire, de vivre obscurs & retirés ; en sorte que, dans le monde, il ne rencontrât que leurs livres,

& qu'il n'eût jamais avec leur personne ni débats d'opinions, ni assaut de raison, de goût, & de lumières, ni aucune espèce de rivalité à soutenir : alors sa vanité n'ayant rien à démêler avec eux face à face, il leur pardonneroit peut-être une existence idéale qui ne lui feroit plus d'ombrage. Mais s'il les trouve dans le monde ; s'il les y voit estimés, applaudis ; s'ils lui enlèvent l'attention ; si leur esprit a quelquefois le malheur d'éclipser le sien ; s'ils ont sur-tout un caractère qui ne se plie pas assez aux complaisances, aux déférences, aux adulations qu'il exige ; ils sont perdus dans son opinion ; ils peuvent compter sur sa haîne ; il les dénonce comme des hommes d'une présomption, d'un orgueil, d'une arrogance insupportable, comme des hommes qu'on ne peut trop rabaisser & humilier. Il les a soupçonnés de croire valoir mieux que lui : c'est assez : il affirmera qu'ils n'estiment rien tant qu'eux-mêmes ; que, du côté des rangs & des conditions, ils n'admettent à leur égard nulle espèce d'iné-

galité, & que, du côté des talens; ils pensent avoir surpassé tout ce qu'il y a de plus illustre. Sur ces deux points, il leur attribue toutes les sottises qu'il imagine; & il a bien de quoi en être libéral.

Je ne serois donc pas surpris que, dans un siècle où les gens de Lettres se seroient trop répandus, & où cette espèce d'envieux secrets, & honteux de l'être, se seroit trop multipliée, ce fût la principale cause de l'animosité qu'un certain monde auroit conçue contre les talens littéraires, & de la protection clandestine & sourde que l'on accorderoit à leurs plus insolens & plus vils détracteurs.

AMÉNITÉ. C'est, dans le caractère, dans les mœurs, ou dans le langage, une douceur accompagnée de politesse & de grace. L'*aménité* prévient, elle attire, elle engage, elle fait souhaiter de vivre avec celui qui en est doué.

Un peuple sauvage peut avoir de la douceur; mais l'*aménité* n'appartient qu'à un peuple civilisé.

La société des hommes entre eux, & sans les femmes, auroit trop de rudesse : ce sont elles qui, par l'émulation d'agrémens qu'elles leur inspirent, leur donnent de l'*aménité*.

Aménité se dit aussi, & dans le même sens, du style d'un écrivain; & cette qualité convient particulièrement au familier noble & aux ouvrages de sentiment. Le style d'Ovide, celui d'Anacréon, celui de Fontenelle est plein d'*aménité*. On peut aussi le dire du style héroïque; & c'est une des qualités de la prose de *Télémaque*.

Un modèle d'*aménité*, chez les anciens, ce sont les Dialogues de Cicéron sur l'orateur. Il n'y eut jamais d'entretien littéraire plus animé; il n'y en eut jamais de plus doux : c'est à la fois un monument d'éloquence & d'urbanité. Qui peut, en lisant ces Dialogues, ne pas sentir un désir très-vif d'être sous ce platane, sous ce portique de Tusculum, où les plus éloquens des romains s'expliquent sur leur art, chacun avec une modestie ai-

mable en parlant d'eux-mêmes, & avec une eſtime ſentie & motivée, quelquefois avec un enthouſiaſme ſincère, quand ils parlent de leurs rivaux ? Par-tout de la chaleur, par-tout de la lumière. C'eſt enfin, ce qui eſt ſi rare, de la contrariété ſans aigreur & ſans amertume, de la politeſſe ſans fard, de la louange ſans fadeur. Que n'avons-nous ſur l'art du théâtre un pareil entretien entre Corneille, Molière, & Racine, compoſé par Voltaire ! Cet ouvrage apprendroit aux jeunes gens à travailler, & à diſputer.

AMPLIFICATION. Manière de s'exprimer qui agrandit les objets ou qui les diminue. Cette définition d'Iſocrate a été conteſtée, & on la croit déſavouée par Cicéron ; mais on ſe trompe : c'eſt dans ce même ſens que Cicéron nous dit que *l'amplification* eſt le triomphe de l'Eloquence. *Summa autem laus Eloquentiæ amplificare rem ornando : quod valet non ſolum ad augendum aliquid & tollendum altiùs dicendo, ſed*

etiam ad extenuandum atque abjiciendum. De orat. l. 3. (a)

Et quoiqu'Ariſtote diſtingue ces deux effets de l'Eloquence, il les met de pair à côté l'un de l'autre, comme un ſeul & même ſecret de l'art. Mais-cet art-là ſeroit, dit-on, celui d'un ſophiſte ou d'un déclamateur. Colonia, dans ſa *Rhétorique*, a fait cette obſervation, & on l'a répétée.

Pour y répondre, obſervons d'abord qu'*agrandir* n'eſt pas tout a fait ſynonyme d'*exagérer*. Le développement d'une idée, ou ſon accroiſſement, par une agrégation d'idées incidentes, une comparaiſon qui la fortifie, un contraſte qui la rend plus ſaillante, une gradation qui l'élève; tout cela, dis-je, l'agrandit, ſans en exagérer l'objet. Alors *amplifier* n'eſt pas donner aux choſes une grandeur fictive, mais toute leur grandeur réelle. On peut

(a) « Le grand mérite de l'Eloquence eſt d'amplifier les choſes en les ornant: & cet art d'agrandir un objet & de l'élever au deſſus de lui-même, ſert auſſi à le diminuer & à le rabaiſſer ».

de même, par la diminution, ne les réduire qu'à leur valeur. L'un & l'autre sera sensible dans une fable de la Fontaine.

> Un mal qui répand la terreur,
> Mal que le Ciel, en sa fureur,
> Inventa pour punir les crimes de la terre,
> La peste, &c.

C'est là ce qu'on appelle *amplifier* pour *agrandir*.

> L'âne vint à son tour, & dit: J'ai souvenance
> Qu'en un pré de moines passant,
> La faim, l'occasion, l'herbe tendre, &, je pense,
> Quelque diable aussi me poussant,
> Je tondis de ce pré la largeur de ma langue.

C'est là ce qu'on appelle diminuer en amplifiant; & par ces deux exemples, on voit que l'*amplification* est si bien compatible avec la vérité, avec la sincérité même, qu'elle se trouve dans le récit le plus simple & le plus naïf.

Observons de plus, que, lorsque c'est l'enthousiasme ou la passion qui exagère, comme fait l'indignation, l'admiration, la douleur, l'*amplification* est encore

sincère, quoiqu'elle excède la vérité: car l'orateur s'exprime comme il sent; & si le sentiment qui l'anime est louable, son éloquence est sans reproche. Il n'est pas obligé d'être calme, impassible, & modéré comme le juge : c'est à celui-ci à réduire l'*amplification* aux termes de la vérité.

Observons enfin, que lors même que de propos délibéré l'orateur grossit ou atténue, relève ou rabaisse l'objet de l'*amplification*, comme fait Cicéron pour aggraver le crime de Verrès : *Facinus est vincire civem romanum; propè parricidium, necare; quid dicam, in crucem tollere* (*a*)? ou pour laver Milon & ses esclaves du meurtre de Clodius: *Fecerunt id servi Milonis, neque imperante, neque sciente, neque præsente domino, quod suos quisque servos in tali*

(*a*) « C'est un crime que de charger de fers un citoyen Romain; c'est presque un parricide que de le mettre à mort : qu'est-ce donc que de le mettre en croix »?

re voluiſſet (*a*) ; obſervons, dis-je, qu'alors même, ſi l'on garde la vraiſemblance, on manquera aux règles de la bonne foi, mais non à celles de l'Eloquence ; & ſans parler des avocats modernes, il faut avouer que c'étoit là toute la religion des anciens : le ſuccès, le gain de leur cauſe, & le ſalut de leur client. *Voyez* ORATEUR & BARREAU.

Le grand vice de l'*amplification*, du côté de l'art, c'eſt d'en dire plus que l'orateur n'en peut lui-même penſer & croire. En perdant juſqu'à l'apparence de la ſincérité, il perd l'eſtime de ſes juges, ſouvent même, comme Longin l'obſerve, il les bleſſe & les indiſpoſe ; car ils prennent ſon impudence pour une marque de mépris.

Réduiſons-nous donc à diſtinguer deux ſortes d'*amplification* : l'une déclamatoire & mauvaiſe, qui outrepaſſe vi-

(*a*) « Les eſclaves de Milon firent, ſans l'ordre de leur maître, à ſon inſçu, en ſon abſence, ce que chacun auroit voulu qu'en pareille rencontre euſſent fait ſes eſclaves ».

fiblement les bornes de la vérité; l'autre qui se renferme dans celles de la vraisemblance, & qui est la seule oratoire. *Voyez* VÉRITÉ RELATIVE, HYPERBOLE.

Ainsi, pour l'orateur, amplifier, ce n'est qu'exposer amplement la vérité, ou ce qui lui ressemble : soit pour frapper plus vivement l'esprit ou l'ame de l'auditeur d'une impression qui nous est favorable; soit pour y affoiblir, ou pour en effacer une impression qui nous est contraire.

«En divisant une chose, dit Aristote, on l'agrandit par le seul développement de ses parties (& il le dit encore des circonstances qui la distinguent). «Plus une action est difficile & rare, plus elle est grande. Comme si quelqu'un a exécuté une entreprise au dessus de ses forces, au dessus de son âge, au dessus de ses pareils, seul, ou le premier, ou avec peu de secours, & sur-tout s'il a fait ce qu'il y avoit de plus important, & s'il l'a fait souvent de même». Voilà

des formules d'*amplification* que la vérité même avoue.

C'étoit là le grand art des anciens orateurs ; & ils en convenoient eux-mêmes : *Summa laus Eloquentiæ amplificare rem ornando.* (De orat. l. 3.) C'étoit là qu'ils se permettoient les expressions les plus hardies, & presque celles des poètes : *Verba propè poëtarum.* (Ibid. l. 1.) C'étoit à ce grand caractère que l'homme éloquent se distinguoit de l'homme simplement disert (*a*).

C'étoit par cette plénitude, par cette abondance de pensées & d'expressions, que le style de l'orateur s'élevoit au dessus du style *subtil*, *aigu*, mais *effilé*, *mince*, *concis*, *aride*, *exténué*, des philosophes. C'ètoit enfin par-là que l'Elo-

---

(*a*) *Disertum, qui posset satis acutè acdilucidè, apud mediocres homines, ex communi quâdam hominum opinione dicere ; eloquentem verò, qui mirabiliùs & magnificentiùs augere posset atque ornare quæ vellet, omnesque omnium rerum quæ ad dicendum pertinerent fontes animo ac memoriâ contineret.* Ibid. l. 1.

quence différoit de cette *plaidoirie aigre & litigieuse*, dont le langage étoit *trivial*, *sec*, & *pauvre*, tandis que celui de l'Eloquence étoit enrichi d'une foule de connoissances, & d'une affluence de choses, pareille à l'abondance qu'on faisoit arriver des extrémités de l'empire, pour nourrir le peuple romain (*a*).

Telles étoient, pour l'Eloquence grèque & romaine, les sources de l'*amplification*. C'étoit à des hommes à qui les monumens de l'antiquité, ses exemples, ses mœurs, ses lois, ses usages étoient connus ; à qui l'histoire de leurs ancêtres étoit présente à la pensée ; qui sortoient des écoles de la Philosophie, pleins des idées les plus profondes de Morale & de Politique, analysées, discutées, agitées dans tous les sens ; qui s'étoient nourris

(*a*) *Instrumentum hoc forense litigiosum, acre, tractum ex vulgi opinionibus, exiguum sanè atque mendicum est.* . . *Apparatu nobis opus est, & rebus exquisitis undique & collectis, accersitis, comparatis, ut tibi, Cæsar, faciendum est ad annum.* Ibid l. 3.

de la lecture, non seulement des orateurs célèbres, mais des poètes éloquens; qui avoient traduit, commenté de mémoire ou par écrit, dans leur jeunesse, les plus beaux modèles de l'Elocution ou oratoire ou poétique; c'étoit à de tels hommes, dis-je, que l'art d'étendre, d'agrandir, d'élever les idées, devenoit comme naturel. Ils l'employoient dans l'exorde, pour se concilier les esprits; dans l'exposition & la preuve, pour fortifier leurs moyens & affoiblir ceux de l'adversaire; dans la narration, pour la rendre intéressante & persuasive à leur avantage; dans la définition, pour la graver plus avant dans l'esprit des juges, & la soustraire à la discussion d'une logique rigoureuse: *Etenim definitio, primùm reprehenso verbo uno, aut addito, aut dempto, sæpe extorquetur è manibus* (*a*). Ibid. l. 2. Ils l'employoient sur-

(*a*) « Car il ne faut souvent que reprendre un mot dans la définition, ou en ajouter, ou en retrancher un, pour nous arracher cette arme de la main ».

tout quand il s'agiſſoit d'émouvoir. *Eæque cauſæ ſunt ad augendum & ad ornandum graviſſimæ atque pleniſſimæ, quæ plurimos exitus dant .... ut ... animorum impetus ... aut impellantur aut reflectantur* (*a*). Ibid. l. 2. Et pour la louange & le blâme, ils la regardoient comme le don ſuprême, le talent propre de l'orateur: *Nihil eſt enim ad exagerandam & amplificandam orationem accommodatiùs, quam utrumque horum (laudandi & vituperandi) cumulatiſſimè facere poſſe* (*b*). Ibid. l. 2.

Or qu'on me diſe comment cet art, le triomphe de l'Eloquence, *una laus &*

(*a*) « Les cauſes dans leſquelles l'art d'agrandir & d'orner trouve le plus de gravité & de plénitude, ſont celles qui préſentent le plus d'événemens propres à exciter les paſſions ou à les réprimer ».

(*b*) « Rien n'eſt ſi favorable à l'*amplification* que ces deux genres d'éloquence, la louange & le blâme, lorſqu'on eſt en état d'en accumuler les moyens ».

propria oratoris maxima, peut être à la portée des écoliers de nos colléges. Qu'on me dise quels sont les faits, quelle est l'espèce de questions politiques ou morales, dont un rhétoricien soit assez pleinement instruit, pour l'amplifier de lui-même, par l'accumulation des circonstances, des accidens, des conséquences, des exemples, des causes, des effets, des ressemblances, des contrastes ; par les comparaisons & les gradations du plus au moins, du moins au plus ; par l'énumération des parties, & par ces développemens de qualités & de rapports, que les rhéteurs ont appelé *un amas* de définitions.

La bonne manière, je crois, d'exercercer à l'*amplification* les disciples de l'Eloquence, c'est d'abord de leur en faire lire les modèles à haute voix, & de les laisser, après la lecture, se retracer de souvenir, par écrit, dans une autre langue, ce qu'ils en auront retenu. Que si l'on veut, sur un sujet donné, qu'ils compo-

ſent d'après eux-mêmes, au moins faut-il les y avoir préparés par des études préliminaires & relatives au ſujet.

Mais avant que d'en venir là, & tandis qu'ils ſeroient encore attachés au modèle, qu'on prenne ſoin de le choiſir; qu'on ſe ſouvienne qu'il s'agit de la partie la plus développée, la plus majeſtueuſe de l'Eloquence; & qu'on n'en donne pas pour exemple un mot de Sénèque, ou une épigramme de Martial.

Eſt-ce une *amplification* que ce vers de Virgile, où il peint en deux mots les chevaux de Turnus?

Qui candore nives anteirent, curſibus auras (a).

En eſt-ce une que cette métaphore, priſe des flots, pour exprimer le trouble du cœur de Didon?

Magnoque irarum fluctuat æſtu (b).

Quoi qu'en diſe Quintilien, ce n'eſt

(a) « Qui ſurpaſſoient la neige en blancheur, & les vents en vîteſſe ».

(b) « Son cœur eſt agité du grand orage de ſa colère ».

point, dans Homère, amplifier l'idée de la force de ſes héros, que d'exagérer le poids de leurs armes ; ce n'eſt point amplifier l'idée de la beauté d'Hélène, que de faire changer, à ſa vue, l'indignation des vieillards troyens en une tendre admiration. Cette manière d'agrandir eſt une hyperbole paſſagère ; l'*amplification* demande un développement orné.

Une *amplification* poétique eſt cette peinture ſublime de l'état de Didon, lorſqu'elle a réſolu ſa mort :

At trepida, & cœptis immanibus effera Dido,
Sanguineam volvens aciem, maculiſque trementes
Interfuſa genas, & pallida morte futurâ,
Interiora domûs irrumpit limina, & altos
Conſcendit furibunda rogos, enſemque recludit
Dardanium, non hos quæſitum munus in uſus (a).

Une *amplification* poétique, dans

(a) « Didon tremblante, & l'eſprit troublé de ſon effroyable deſſein, roulant des yeux rougis de ſang, tout le viſage frémiſſant & ſemé de taches livides, & portant ſur le front la pâleur de ſa

Homère, est cette circonstance ajoutée à l'ébranlement de la terre sous le trident de Neptune.

L'enfer s'émeut au bruit de Neptune en furie :
Pluton sort de son trône ; il pâlit ; il s'écrie ;
Il a peur que ce dieu, dans cet affreux séjour,
D'un coup de son Trident, ne fasse entrer le jour.

Une *amplificanion* oratoire, c'est l'éloge de César, dans la harangue pour Marcellus, & dans cet éloge, la comparaison de la gloire de vaincre avec celle de pardonner.

Une *amplification* bien plus sublime encore dans l'oraison pour Ligarius, c'est l'éloge de la clémence.

Mais en nous occupant de l'*amplification* qui agrandit, n'oublions pas celle qui diminue. Ecoutons Phèdre, excusant le crime de son amour pour Hippolyte.

---

mort prochaine, sort égarée de son palais, monte sur le bûcher, tire l'épée du Troyen, cette épée dont elle-même lui avoit fait don pour un tout autre usage ».

Toi-même, en ton esprit rappelle le passé.
C'est peu de t'avoir fui, cruel, je t'ai chassé :
J'ai voulu te paroître odieuse, inhumaine;
pour mieux te résister, j'ai recherché ta haîne.
De quoi m'ont profité mes inutiles soins?
Tu me haïssois plus, je ne t'aimois pas moins.
Tes malheurs te prêtoient encor de nouveaux charmes.
J'ai langui, j'ai séché dans les pleurs, dans les larmes.
Il suffit de tes yeux pour t'en persuader,
Si tes yeux un moment daignent me regarder.

Ecoutons Cicéron diminuant le tort du jeune Cœlius, d'avoir fréquenté une femme perdue; non pas en alléguant, comme le dit Quintilien, qu'il n'a fait que *la saluer un peu trop familièrement*; car ce n'est point là sa défense, & Quintilien s'est trompé; mais en avouant sans détour la liaison la plus intime de Cœlius avec Clodia, & en attribuant aux mœurs du temps ce dérèglement d'un jeune homme. « Romains, dit-il, la sévérité des mœurs de nos ancêtres n'existe plus que dans les livres; les livres mêmes, où elle est décrite, ont vieilli & sont oubliés. Tous les sages n'ont pas regardé comme incompatibles la dignité & la volupté.

volupté. La nature a des attraits auxquels la vertu même résiste difficilement. Elle présente à la Jeunesse des sentiers si glissans, qu'il est bien difficile de n'y pas faire quelque chûte. Ne regardons plus cette ancienne route de la sagesse, si peu fréquentée aujourd'hui, qu'elle est remplie de buissons. Accordons quelque chose à l'âge. Que la Jeunesse ait quelque licence. Ne refusons pas tout à ses plaisirs. Que cette exacte & droite raison ne domine pas toujours ; que l'ardeur du désir, que la volupté quelquefois en triomphe. Qu'un jeune homme se dispense d'avoir de la pudeur, pourvu qu'il revienne de temps en temps à ses affaires domestiques, à celles du Public, à celles de l'Etat. Après tout, il s'est vu de notre temps, & du temps de nos pères, & du temps même de nos aïeux, nombre de très-grands hommes, de très-illustres citoyens, qui, après avoir passé la jeunesse la plus brûlante du feu des passions, ont montré, dans un âge plus mûr & plus solide, les plus éclatantes vertus».

C'eſt une choſe aſſez étrange que d'entendre Cicéron faire l'apologie du libertinage : mais au Barreau tout moyen étoit bon, pourvu qu'il fût bon à la cauſe.

L'amplification eſt l'ame de l'éloquence de Cicéron, moins ſerrée, moins énergique, mais plus ſomptueuſement ornée que celle de Démoſthène. Cependant, après les exemples de l'orateur romain dans l'art d'amplifier ; après ſes péroraiſons pour Muréna, pour Ligarius, pour Milon, & toutes celles où il déploie une éloquence pathétique ; après celle pour Sextius, où, de la condition d'un homme de bien dans les grandes places, il fait une *amplification* ſi affligeante & malheureuſement ſi reſſemblante à la vérité ; après ces accuſations contre Verrès, où l'on voit le crime renchérir ſur le crime : *Non enim furem, ſed raptorem ; non adulterum, ſed expugnatorem pudicitiæ ; non ſacrilegum, ſed hoſtem ſacrorum religionumque ; non ſicarium, ſed crudeliſſimum carnificem civium ſociorumque in veſtrum judicium adduci-*

mus (*a*) ; après ces invectives amplifiées contre Catilina, contre Pison, contre Antoine ; après tous ces modèles d'*amplification*, & tant d'autres dont l'orateur romain abonde, on en peut voir encore dans Démosthène de belles & grandes leçons.

L'éloquence de celui-ci, presque toute adonnée aux affaires publiques, est plus austère & moins variée ; mais il ne laisse pas d'y employer à propos cet art d'orner & d'agrandir. On peut le voir dans ce plaidoyer, où, se disculpant du malheur de la bataille de Chéronée & du conseil qu'il avoit donné de faire la guerre à Philippe, il jure) non pour engager les athéniens à la renouveler encore, comme l'a cru Longin : car Philippe étoit

(*a*) « Ce n'est pas un voleur, c'est un déprédateur ; ce n'est pas un adultère, c'est le persécuteur de la pudicité ; ce n'est pas un sacrilége, c'est l'ennemi déclaré de la religion & des autels ; ce n'est pas un assassin, c'est le bourreau le plus cruel de nos citoyens & de nos alliés, que nous amenons devant vous ».

mort & Alexandre avoit foumis l'Afie; mais, comme je l'ai dit, pour fe juftifier d'avoir confeillé cette guerre); il jure par les mânes des grands hommes qui, pour la défenfe de la liberté, font morts dans les batailles de Marathon, de Platée, de Salamine, & d'Artémife, & qui repofent dans les tombeaux publics; il jure, dis-je, qu'en fe dévouant pour le falut du refte de la Grèce, les athéniens n'ont point failli, & n'ont fait que fuivre en cela les exemples de leurs ancêtres.

C'eft là qu'après avoir juftifié & fes confeils dans la tribune, & fa conduite dans les affaires, Démofthène termine ainfi fon éloquente apologie : « Après cela, vous me demandez, Efchine, pour quelles vertus je prétends qu'on me décerne des couronnes. Moi, fans héfiter, je réponds : Parce qu'au milieu de nos magiftrats & de nos orateurs, que Philippe & Alexandre ont univerfellement corrompus, à commencer par vous, je fuis le feul que ni conjonctures délicates, ni paroles engageantes, ni pro-

messes magnifiques, ni espérance, ni crainte, ni faveur, ni rien au monde, n'a jamais pu pousser ni induire à rien relâcher de ce que je croyois favorable aux droits & aux intérêts de la patrie; parce qu'autant de fois que j'exposai mon avis, ce ne fut jamais comme vous, en mercénaire, qui, semblable à une balance, penche du côté qui reçoit le plus; mais qu'éternellement un esprit droit, juste, & incorruptible dirigea toutes mes démarches; parce qu'enfin, appelé plus qu'aucun homme de mon temps aux premiers emplois, je les exerçai tous avec une religion scrupuleuse & une parfaite intégrité : c'est pour cela que je demande qu'on me décerne des couronnes».

La manière dont Démosthène agrandit les objets, ne tient jamais à l'imagination; elle consiste à donner à ses raisonnemens de l'ampleur, de la force, & de la dignité. Il étend moins qu'il n'approfondit; il grave au lieu de peindre; &, pour changer d'image, il déploie ses bras avec moins de grâce, mais il les serre avec

une vigueur plus nerveuſe que Cicéron.

Parmi les orateurs modernes (j'entends parmi les orateurs chrétiens), les *amplifications* ne ſont que trop fréquentes. Mais dans le nombre, il en eſt d'admirables. Il s'agit de faire un bon choix. Celles de Bourdaloue, comme celles de Démoſthène, ſont des raiſonnemens appuyés & fortifiés ; celles de Maſſillon, des développemens de penſée, des effuſions de ſentiment : l'un & l'autre ſont des modèles.

C'eſt dans les oraiſons funèbres que l'*amplification* a le plus de luxe & de pompe. Dans Fléchier, l'exorde de Turenne ; dans Boſſuet, les révolutions de la fortune d'Henriette, l'éloge de Condé, & cent autres morceaux ſont des chef-d'œuvres de ce genre. De tous nos orateurs, Boſſuet eſt celui qui a le mieux connu l'art d'agrandir : c'étoit le ſceau de ſon génie.

Mais dans cet art, les poètes, ſur-tout, ſont de grands maîtres d'éloquence : & qui enſeignera mieux à donner de la

grandeur & de la majeſté à un ſujet, que l'expoſition de Brutus ?

Deſtructeurs des tyrans, vous, qui n'avez pour rois,
Que les dieux de Numa, vos vertus, & nos lois;
Enfin votre ennemi commence à vous connoître.
Ce ſuperbe toſcan qui nous parloit en maître,
Porſenna, de Tarquin ce formidable appui,
Ce tyran, protecteur d'un tyran comme lui,
Qui couvroit de ſon camp les rivages du Tibre,
Reſpecte le Sénat & craint un peuple libre. *&c.*

Qui enſeignera mieux à amplifier une action que la harangue de Cinna à ſes conjurés ?

Je leur fais le tableau de ces triſtes batailles,
Où Rome, par ſes mains, déchiroit ſes entrailles,
Où l'aigle abattoit l'aigle, *&c.*

Qui enſeignera mieux à aggraver le malheur par l'accumulation des circonſtances, que le monologue de Camille, terminé par ce mouvement d'indignation ſi ſublime & ſi déchirant ?

Mais ce n'eſt rien encore auprès de ce qui reſte.
On demande ma joie en un jour ſi funeſte !
Il me faut applaudir aux exploits du vainqueur,

Et baiſer une main qui me perce le cœur !
En un ſujet de pleurs ſi grand, ſi légitime,
Se plaindre eſt une honte, & ſoupirer un crime.
Leur brutale vertu veut qu'on s'eſtime heureux ;
Et ſi l'on n'eſt barbare, on n'eſt point généreux.

Qui enſeignera mieux enfin que Phèdre, dans ſa jalouſie, à tirer des contraſtes tout ce qui peut contribuer à rendre une ſituation plus cruelle & plus accablante ?

Œnone, qui l'eût cru ? j'avois une rivale.
Hippolyte aime, & je n'en puis douter.
Ce farouche ennemi, qu'on ne pouvoit dompter,
Qu'offenſoit le reſpect, qu'importunoit la plainte,
Ce tigre, que jamais je n'abordai ſans crainte,
Soumis, apprivoiſé, reconnoît un vainqueur :
Aricie a trouvé le chemin de ſon cœur....
Hélas ! ils ſe voyoient avec pleine licence ;
Le Ciel de leurs ſoupirs approuvoit l'innocence ;
Ils ſuivoient ſans remords leur penchant amoureux ;
Tous les jours ſe levoient clairs & ſereins pour eux :
Et moi, triſte rebut de la nature entière,
Je me cachois au jour, je fuyois la lumière.
La mort eſt le ſeul dieu que j'oſois implorer.
J'attendois le moment où j'allois expirer.
Me nourriſſant de fiel, de larmes abreuvée,
Encor dans mes malheurs de trop près obſervée,
Je n'oſois dans mes pleurs me noyer à loiſir :

Je goûtois en tremblant ce funeste plaisir;
Et sous un front serein déguisant mes alarmes,
Il falloit bien souvent me priver de mes larmes.

Celui de tous les poètes qui a le plus agrandi les objets, Homère, abuse quelquefois de cette liberté accordée au génie; mais dans le neuvième livre de l'*Iliade*, on trouvera deux des plus beaux modèles de l'*amplification* oratoire que nous offre l'antiquité. Je parle du *Discours* d'Ulysse, & de la *Réponse* d'Achille.

Virgile, plus sage qu'Homère, plus continuellement, plus vraiment éloquent, est parmi les anciens, pour l'*amplification*, ce que Racine est parmi nous: ce sont là les livres classiques d'un jeune homme qui aspire à la haute éloquence. J'y joins le théâtre de Voltaire, jusqu'à *Tancrède* inclusivement; & dans le cabinet du jeune élève, je les place tous trois auprès de Démosthène, de Cicéron, de Massillon, & de Bossuet.

C'est là, bien mieux que dans les formules des rhéteurs, qu'il verra de com-

bien de manières l'*amplification* se varie ; ou plutôt, que dans la nature les formes & les sources en sont inépuisables ; &, comme dit Longin, divisibles à l'infini.

Mais parmi ces espèces, il n'y en a aucune qui soit *amplification* de mots.

Colonia donne pour telle cette apostrophe, la plus vive, la plus éloquente peut-être qui soit dans Cicéron : « Et toi, Tubéron, que faisois-tu de cette épée nue à la bataille de Pharsale ? quel étoit le flanc que cherchoit la pointe de ce fer ? à quel dessein avois-tu pris les armes ? où tendoient ta pensée, tes yeux, ta main, l'ardeur qui t'animoit ? quel étoit l'objet & le but de tes désirs & de tes vœux » ?

Cicéron parloit devant César : il lui peignoit l'accusateur de Ligarius ; il le lui faisoit voir tout occupé lui-même à le chercher dans la mêlée, à lui plonger l'épée dans le sein ; & le rhéteur appelle cela une *amplification* de mots ! Sans doute, *gladius*, *mucro*, *arma* ; *sensus*, *mens*, *animus* ; *cupiebas*, *optabas*, sont

des mots synonymes. Mais comment ce rhéteur n'a-t-il pas vu que des synonymes gradués par leur emploi dans l'expression, redoublent la force de la pensée, & que cette gradation ne fait qu'exprimer celle de l'idée & du sentiment?

Lorsque Longin a défini l'*amplification* un accroissement de paroles, il y a donc compris la pensée: l'*amplification*, sans cela, ne seroit rien que de l'enflure. Mais quoi qu'il en soit de la définition de Longin, celle de Cicéron est expresse & non équivoque: *Vehementius quoddam dicendi genus, quo rei vel dignitatem & amplitudinem, vel indignitatem & atrocitatem, pondere verborum & enumeratione circumstantiarum demonstramus* (a). Il ajoute, qu'en amplifiant, il faut éviter les petits détails: *Nihil tenuiter enucleandum*; & sur-tout les paroles vides: *vitan-*

(a) « C'est un genre de discours plus véhément, dans lequel, par la force des paroles & l'énumération des circonstances, nous démontrons ou la dignité & la grandeur d'une action, ou son indignité & son atrocité ».

das vacuas voces, & inanem verborum sonitum.

La première règle de l'*amplification* sera donc que le sujet en soit digne. « Il n'y a point de figure plus excellente, nous dit Longin, que celle qui est tout à fait cachée, & lorsqu'on ne reconnoît point que c'est une figure ». Tel est le naturel de l'*amplification*, lorsque le sujet la soutient. Si elle est déplacée, elle est froide; si elle est démesurée, elle est ridicule ou choquante. C'est, comme disoit Sophocle, *ouvrir une grande bouche pour souffler dans un chalumeau.*

La seconde règle, c'est que le fait ou le fond de l'idée soit solidement établi; car l'*amplification*, qui porte à faux, n'est qu'une déclamation vaine : il y en a beaucoup de ce nombre.

La troisième règle est que l'*amplification* se lie à la preuve, & y ajoute. L'art d'embellir un discours sérieux, est le même que l'art d'orner un édifice : c'est de rendre l'utile & le nécessaire agréables, & de faire servir la décoration à la

solidité. *Columnæ, & templa & porticus sustinent; tamen habent non plus utilitatis quam dignitatis. Capitolii fastigium istud, & cæterarum ædium, non venustas sed necessitas ipsa fabricata est* (a). De orat. l. 3. Tout le reste est déclamation.

Quand on dit tout ce qu'on doit dire, on n'amplifie pas, dit Voltaire; & après avoir cité ces beaux vers de Virgile:

Nox erat, & placidum carpebant fessa soporem
Corpora, &c.

Il ajoute: «Si la longue description du règne du sommeil dans toute la nature, ne faisoit pas un contraste admirable avec la cruelle inquiétude de Didon, ce morceau ne seroit qu'une *amplification* puérile: c'est le mot *at non infelix animi Phœnissa*, qui en fait le charme».

Rien n'est plus vrai; mais cela prouve

(a «Les colonnes soutiennent les temples & les portiques; & cependant elles n'ont pas moins de dignité que d'utilité. Ce beau faîte du Capitole, ainsi que de tant d'autres édifices, ce n'est pas la magnificence qui l'a construit, c'est la nécessité».

que l'*amplification* eſt un défaut lorſqu'elle eſt ſans objet, & une beauté lorſqu'elle eſt bien placée. *Quand on dit tout ce qu'on doit dire*, on dit plus que l'idée vague ou préciſe ne diſoit elle-même ; & la préſenter aux eſprits avec tous les traits qui peuvent l'agrandir, l'élever, la rendre plus ſenſible & plus intéreſſante, c'eſt ce qu'on appelle amplifier. Ce beau rôle de Phèdre, que Voltaire donne pour exemple, n'eſt lui-même qu'une éloquente *amplification* de ces mots : *J'aime, je ſuis coupable, je le ſuis malgré moi : j'aime ; & ma rivale eſt aimée.*

Quant aux défauts qu'on obſervera dans ce genre de compoſition, de la part des jeunes élèves, les principaux ſeront la ſtérilité, la futilité, la timidité, la ſurabondance, & l'audace.

La ſtérilité eſt affligeante ; mais il n'en faut pas déſeſpérer. La culture & l'étude peuvent en être le remède. On prend trop ſouvent pour un manque d'eſprit, ce qui n'eſt qu'un manque d'idées.

La futilité eſt bien pire ; car celui qui attache de l'importance à des minuties, qui amplifie des bagatelles, qui veut faire valoir des riens, a rarement le ſens droit, l'eſprit juſte, & le talent de la vraie éloquence.

La timidité n'eſt ſouvent, dans un jeune homme heureuſement doué, que le ſentiment trop vif de ſa foibleſſe ou des difficultés de l'art : il faut eſtimer en lui cette défiance modeſte, l'en louer, & l'en corriger.

La ſurabondance eſt un excès qu'Antoine aimoit dans ſes diſciples. *Volo ſe efferat in adoleſcente fæcunditas.* Mais il vouloit auſſi qu'on modérât cette première végétation, comme celle des blés naiſſans, lorſque l'herbe en eſt trop épaiſſe. *In ſummâ ubertate ineſt luxuries quædam, quæ ſtylo depaſcenda eſt.*

Il faut auſſi, dans un jeune homme, réprimer l'emportement de l'expreſſion comme celui de la penſée ; &, ſoit avec une imagination trop fougueuſe, ſoit avec un eſprit trop craintif & trop lent,

imiter Isocrate, qui employoit, disoit-il, selon le génie de ses élèves, ou la bride, ou les éperons : *Alterum enim exultantem verborum audaciâ reprimebat ; alterum cunctantem & quasi verecundantem excitabat* (*a*).

« Le genre d'éloquence auquel l'*amplification* convient le mieux, dit Aristote, c'est le genre démonstratif ; mais elle doit porter sur des faits reconnus, de façon qu'il ne reste plus qu'à les orner & à les agrandir ».

AMPOULÉ. Le *projicit ampullas* d'Horace semble avoir donné lieu à cette expression figurée. On appelle un style, un vers, un discours *ampoulé*, celui où l'on emploie de grands mots à exprimer de petites choses ; où la force de l'expression se déploie mal à propos ; où la parole excède la pensée, exagère le sentiment.

(*a*) « Dans l'un, il réprimoit l'audace des paroles ; dans l'autre, il excitoit l'irrésolution & la timidité ».

Il n'est point d'expressions, dont l'énergie ou l'élévation ne trouve sa place dans le style : mais il faut que la grandeur de l'objet y réponde ; & de la justesse de ce rapport, dépend la justesse de l'expression. Qu'un autre que Phèdre pensât que son amour pût faire rougir le soleil, ce seroit du style *ampoulé*. Mais après ces vers :

Noble & brillant auteur d'une illustre famille,
Toi, dont ma mère osoit se vanter d'être fille ;

il est tout simple & tout naturel que la fille de Pasiphaé ajoute :

Qui peut-être rougis du trouble où tu me vois.

Il n'est pas moins naturel que la fille de Minos, juge des morts, se représente son père épouvanté du crime de sa fille incestueuse, & laissant tomber, en la voyant, l'urne terrible de ses mains :

Misérable ! & je vis ! & je soutiens la vue
De ce sacré soleil dont je suis descendue !
J'ai pour aïeul le père & le maître des dieux ;
Le ciel, tout l'univers est plein de mes aïeux.
Où me cacher ? Fuyons dans la nuit infernale.

Mais que dis-je ? mon père y tient l'urne fatale.
Le sort, dit-on, l'a mise en ses sévères mains.
Minos juge aux enfers tous les pâles humains.
Ah ! combien frémira son ombre épouvantée,
Lorsqu'il verra sa fille, à ses yeux présentée,
Contrainte d'avouer tant de forfaits divers,
Et des crimes peut-être inconnus aux enfers !
Que diras-tu, mon père ? A ce spectacle horrible,
Je crois voir de ta main tomber l'urne terrible.

De même, après le festin d'Atrée, père d'Agamemnon, qui fit reculer le soleil, il n'y a aucune exagération à supposer que Clytemnestre, pour un crime qui lui paroît semblable, dise au soleil :

Recule. Ils t'ont appris ce funeste chemin.

L'art d'élever naturellement le style à ce degré de force, consiste à y disposer les esprits par des idées qui autorisent la hauteur de l'expression.

Le *Moi* de la *Médée* de Corneille est sublime, parce qu'il est dans la bouche d'une magicienne fameuse : sans cela il seroit extravagant & ridicule.

De même il n'appartient qu'à la Gorgone de dire :

Les traits que Jupiter lance du haut des cieux,
N'ont rien de plus terrible
Qu'un regard de mes yeux.

De même ce vers, dans la bouche d'Octave,

Je suis maître de moi, comme de l'univers,

n'est qu'une expression noble & simple.

De même après ces vers,

Je n'appelle plus Rome un enclos de murailles,
Que ses proscriptions comblent de funérailles;

Sertorius peut ajouter :

Et comme autour de moi j'ai tous ses vrais appuis,
Rome n'est plus dans Rome, elle est toute où je suis.

Dans une Tragédie de Warvick, l'auteur crut imiter Corneille en disant,

Transportons l'Angleterre au milieu de la France :

mais le parterre s'écria, en faisant un vide : *Place à l'Angleterre.*

Le style *ampoulé* n'est donc jamais qu'un style élevé outre mesure.

On a dit, *des plaines de sang*, *des montagnes de morts*; & lorsque ces expressions ont été placées, elles ont été

justes. Qui jamais a reproché de l'enflure à ces deux vers de la *Henriade*?

Et des fleuves françois les eaux ensanglantées
Ne portoient que des morts aux mers épouvantées.

Longin, dans son *Traité du Sublime*, cite comme une expression *ampoulée*, *Vomir contre le ciel*; mais si l'on dit de Typhoé, qu'il a vomi contre le ciel

Les restes enflammés de sa rage mourante,

l'expression est naturelle.

Dans la tragédie de *Théophile*, Pyrame, croyant qu'un lion a dévoré Thisbé, s'adresse à ce lion, & lui dit :

Toi, son vivant cercueil, reviens me dévorer.
Cruel Lion, reviens; je te veux adorer.
S'il faut que ma déesse en ton sang se confonde,
Je te tiens pour l'autel le plus sacré du monde.

Voilà ce qui s'appelle de l'*ampoulé*: l'exagération en est risible, à force d'être extravagante. En général, le ridicule touche au sublime, & pour marcher sur la limite qui les sépare, sans la passer jamais, il faut bien prendre garde à soi. « Dans le haut style, nous dit Longin,

rien de si difficile à éviter que l'enflure ».

Mais c'eſt une erreur de penſer que les degrés d'élévation du ſtyle ſoient marqués pour les divers genres. Dans le Poëme didactique, le plus tempéré de tous, Lucrèce & Virgile ſe ſont élevés auſſi haut qu'aucun poète dans l'Epopée.

Lucrèce a dit d'Epicure : « Ni ces dieux, ni leurs foudres, ni le bruit ménaçant du ciel en courroux ne purent l'étonner. Son courage s'irrita contre les obſtacles. Impatient de briſer l'étroite enceinte de la nature, ſon génie vainqueur s'élança au delà des bornes enflammées du monde, & parcourut à pas de géant les plaines de l'immenſité ».

On ſait de quel pinceau Virgile, dans les Géorgiques, a peint le meurtre de Céſar.

La Fontaine lui-même, dans l'apologue, a pris quelquefois le plus haut ton : il a oſé dire du chêne,

Celui de qui la tête au ciel étoit voiſine,
Et dont les pieds touchoient à l'empire des morts.

Il a osé dire, en parlant de l'Astrologie :

> Quant aux volontés souveraines
> De celui qui fait tout, & rien qu'avec dessein ;
> Qui les sait, que lui seul ? Comment lire en son sein ?
> Auroit-il imprimé sur le front des étoiles
> Ce que la nuit des temps enferme dans ses voiles ?

Et de ce ton sublime il se rabaisse au ton familier.

> Quand l'enfer eut produit la Goutte & l'Araignée,
> Mes filles, leur dit-il, *&c.*

Le naturel & la vérité sont de l'essence de tous les genres : il n'en est aucun qui n'admette le plus haut style, quand le sujet l'élève & le soutient ; il n'en est aucun où de grands mots vides de sens, des figures exagérées, des images qui donnent un corps gigantesque à de petites pensées, ne fassent de l'enflure, & ne forment ce qu'on appelle un style *ampoulé.*

L'Epopée, la Tragédie, l'Ode elle-même ne demandent plus de force & plus de hauteur dans les idées, les sentimens, & les images, qu'autant que les

ſujets qu'elles traitent en ſont plus ſuſceptibles, & que les perſonnages qu'elles emploient ſont ſuppoſés avoir plus de grandeur dans l'ame & d'élévation dans l'eſprit.

Il en eſt de même de la haute Eloquence : tout doit y être vrai, ou reſſemblant au vrai ; & non ſeulement les figures, mais les mouvemens oratoires ſont tous ſoumis à cette règle. Métaphore, exclamation, imprécation, apoſtrophe, proſopopée, hypotipoſe, tout ce qu'il y a de plus véhément devient froid ; tout ce qu'il y a de plus noble & de plus ſérieux devient groteſque & ridicule, dès que le faux, l'outré, l'enflure enfin s'y fait apercevoir. Or la vérité relative dont il s'agit, eſt dans le rapport de proportion, non ſeulement du ſtyle avec la choſe, mais du ſtyle avec la perſonne dont on parle, ou qui parle elle-même. Rien n'eſt ſi accablant dans la réplique que le ridicule jeté ſur une emphaſe déplacée. C'eſt à cette diſconvenance du langage avec l'orateur, que Dé-

mosthène s'est attaché dans sa harangue pour la couronne, en réfutant la péroraison d'Eschine son accusateur.

« O terre ! ô soleil ! ô vertu ! avoit dit Eschine ; & vous, sources du juste discernement, lumières naturelles, lumières acquises, par où nous démêlons le bien d'avec le mal, je vous en atteste : j'ai de mon mieux secouru l'Etat, & de mon mieux plaidé sa cause ».

Ce n'étoit là qu'un lieu commun, qu'une déclamation *ampoulée*, que la conduite & les mœurs d'Eschine ne rendoient pas fort imposante. Aussi de quel ton Démosthène y répondit !

« Que pensez-vous, dit-il aux juges, de cet histrion travesti, qui, comme dans une pièce tragique, s'écrie : *O terre ! ô soleil ! ô vertu !* qui invoque *les lumières naturelles & les lumières acquises*, qui nous éclairent sur le *discernement du bien & du mal ?* car je ne surfais point : vous l'avez entendu proférer de telles paroles. Vous, Eschine, le réceptacle de tous les vices, par où, vous & les

les vôtres, avez-vous quelque commerce avec la vertu ? par où discernez-vous le bien d'avec le mal ? dans quelle source avez-vous puisé ce talent lumineux ? par quel endroit l'avez-vous mérité ? & de quel droit prononcez-vous le nom de lumières acquises » ?

On voit par cet exemple, qu'une raison solide vaut mieux que cent exclamations vagues : flèches bruyantes, mais émoussées, qu'on se renvoie tour à tour, & qui ne portent aucune atteinte. Qu'il me soit permis d'achever en deux mots cette métaphore, & de conclure qu'il ne suffit pas qu'un trait d'Eloquence ait des plumes, qu'il faut encore qu'il soit armé d'un fer bien aiguisé, qu'il ait un vol mesuré à son but, qu'une main sûre le décoche, & qu'un œil juste le conduise. Mais cette justesse est l'accord le plus rare du génie & de la raison.

ANACRÉONTIQUE. Genre de poésie lyrique, dont la grâce est le caractère, & qui respire la volupté.

Qu'Horace ait imité Anacréon dans quelques-unes de ses odes ; que dans un siècle non moins poli que celui d'Auguste, quelques-uns de nos poètes françois, parmi les délices des festins & les plaisirs de la galanterie, aient eu, dans leurs chansons, cet enjouement, ce tour élégant & facile, ce naturel, cet abandon aimable de la Poésie *anacréontique* ; on n'en est point surpris. Mais que, long-temps avant que la politesse eût formé le goût, l'on trouve dans nos anciens poètes des morceaux dignes d'Anacréon ; c'est là ce qui étonne agréablement, comme lorsque dans un hameau on rencontre la grâce, fille de la nature, unie à la rusticité. Quoi de plus *anacréontique*, par exemple, que ce songe de Marot ?

La nuit passée, en mon lit, je songeoie
Qu'entre mes bras vous tenois *nu à nu*.
Mais au réveil, se rabaissa la joie
De mon désir, en dormant avenu.
Adonc je suis vers Apollon venu,
Lui demander qu'aviendroit de mon songe.
Lors lui, jaloux de toi, longuement songe,

Puis me répond : *Tel bien ne peux avoir.*
Hélas ! m'amour, fais lui dire menſonge ;
Si confondras d'Apollon le ſavoir.

Quoi de plus digne encore d'Anacréon, que ces vers du même poëte, parlant à deux de ſes rivaux ?

Demandez-vous qui me fait glorieux ?
Hélène a dit, & j'en ai bien mémoire,
Que de nous trois elle m'aimoit le mieux.
Voilà pourquoi j'ai tant d'aiſe & de gloire.
Vous me direz, qu'il eſt aſſez notoire
Qu'elle ſe moque, & que je ſuis deçu.
Je le ſais bien, mais point ne le veux croire ;
Car je perdrois l'aiſe que j'ai reçu.

Enfin n'eſt-ce pas Anacréon lui-même qu'on croit entendre dans ce madrigal, le chef-d'œuvre de la naïveté ingénieuſe ?

Amour trouva celle qui m'eſt amère.
(Et j'y étois, j'en ſais bien mieux le conte.)
Bon jour, dit-il, bon jour, Vénus ma mère.
Puis tout à coup il voit qu'il ſe mécompte,
Dont la couleur au viſage lui monte,
D'avoir failli honteux, Dieu ſait combien.
Non, non, Amour, ce dis-je, n'ayez honte :
Plus clair-voyant que vous s'y trompe bien.

C'eſt de Catulle que Marot avoit appris à imiter Anacréon ; & ſon génie étoit plus analogue à celui de ces deux poètes, qu'au tour d'eſprit de Martial, qu'il a ſouvent traduit, mais non pas auſſi bien qu'il a imité Catulle.

Las ! il eſt mort (pleurez-le, Damoiſelles,)
Le Paſſereau de la jeune Maupas.
Un autre oiſeau, qui n'a plume qu'aux aîles,
L'a dévoré. Le connoiſſez-vous pas ?
C'eſt ce fâcheux amour, qui, *ſans compas*,
Avecque lui ſe jetoit au giron
De la pucelle, & voloit environ,
Pour l'enflamber & tenir en détreſſe.
Mais par dépit tua le paſſeron,
Quand il ne ſut rien faire à la maîtreſſe.

Marot n'eſt pas le ſeul de nos anciens poètes qui ait pris le ſtyle *anacréontique*, quoiqu'à vrai dire, aucun ne l'ait eu comme lui. Ecoutez cette ode à Venus : elle eſt de du Bélay, chanoine de l'égliſe de Paris.

Ayant, après long déſir,
Pris de ma douce ennemie
Quelques arrhes du plaiſir
Que ſa rigueur me dénie ;

Je t'offre ces beaux œillets,
Vénus, je t'offre ces roſes,
Dont les boutons vermeillets
Imitent les lèvres clóſes
Que j'ai baiſé par trois fois,
Marchant tout beau deſſous l'ombre
De ces buiſſons que tu vois;
Et n'ai ſu paſſer ce nombre,
Pour ce que la mère étoit
Auprès de là, ce me ſemble,
Laquelle nous aguettoit.
De peur encore j'en tremble.
Or je te donne ces fleurs.
Mais ſi tu fais ma rebelle
Auſſi piteuſe à mes pleurs
Comme à mes yeux elle eſt belle,
Un myrte je dédîrai
Deſſus les rives de Loire,
Et ſur l'écorce écrirai
Ces quatre vers à ta gloire :
« Un amant, ſur ce bord-ci,
» A Vénus conſacre & donne
» Ce myrte, & lui donne auſſi
» Ses troupeaux & ſa perſonne ».

Au nom de Ronſard, on croit voir fuir les grâces, & ſur-tout les grâces *anacréontiques*. On va lire pourtant de ce Ronſard deux morceaux, dont l'un me

semble digne de Catulle, & l'autre d'Anacréon.

Voici les bois que ma jeune Angelette
Sur le printemps réjouit de son chant :
Voici les fleurs où son pied va marchant,
Quand à soi-même elle pense seulette.....
Ici, chanter; là, pleurer je la vi;
Ici, sourire; & là, je fus ravi
De ses discours par lesquels je *desvie*;
Ici, s'asseoir; là, je la vis danser.
Sur le métier d'un si vague penser,
Amour ourdit la trame de ma vie.

Cette simplicité naïve ne vaut-elle pas ces tournures métaphysiques, que le sentiment ne connut jamais ? Ne vaut-elle pas le reproche qu'un amant adresse à son cœur dans ce madrigal de Boileau ?

Voici les lieux charmans, où mon ame ravie
Passoit, à contempler Silvie,
Ces tranquilles momens, si doucement perdus.
Que je l'aimois alors ! que je la trouvois belle !
Mon cœur, vous soupirez au nom de l'infidèle :
Avez-vous oublié que vous ne l'aimez plus ?

C'est bien ici que le Misanthrope diroit :

Ce n'est que jeu de mots, qu'affectation pure ;
Et ce n'est point ainsi que parle la nature.

J'entends les zélateurs de Boileau s'écrier que je lui préfère Ronſard. Non, Meſſieurs : Ronſard n'a fait ni le Lutrin, ni l'Art poétique ; mais il a fait un ſonnet où il y a du naturel & de la ſenſibilité ; & Boileau a fait un madrigal où il n'y a que de l'eſprit.

Ce même Ronſard a fait auſſi une jolie ode *anacréontique* ; & comme elle n'eſt pas longue, je la tranſcris encore.

Mignonne, allons voir ſi la roſe,
Qui ce matin avoit décloſe
Sa robe de pourpre au ſoleil,
N'a point perdu, cette vêprée,
Les plis de ſa robe pourprée,
Et ſon teint au vôtre pareil.
Las ! voyez comme en peu d'eſpace,
Mignonne, elle a deſſus la place
Toutes ſes beautés laiſſé choir !
O vraiment marâtre nature,
Puiſqu'une telle fleur ne dure
Que du matin juſques au ſoir !
Donc, ſi vous me croyez, Mignonne,
Tandis que votre âge fleuronne
En ſa plus verte nouveauté,
Cueillez, cueillez votre jeuneſſe :

Comme à cette fleur, la vieillesse
Fera ternir vôtre beauté.

Quelle différence y avoit-il donc entre les poètes de ce temps-là, & ceux d'un siècle où le goût fut plus épuré? La justesse & la sûreté du discernement & du choix. L'homme de talent, que le goût n'éclaire pas, fait bien de temps en temps, lorsque l'idée ou le sentiment lui commande, lorsqu'un petit tableau, que lui présente sa pensée, porte avec lui son caractère & sa couleur; & plus ce poète a de naturel, plus souvent il écrit comme feroit l'homme de goût. Mais à côté d'un morceau exquis, on en trouve chez lui vingt de mauvais, qu'il croyoit bons, & que l'homme de goût rejette. Marot conte souvent comme a fait depuis La Fontaine; mais La Fontaine est toujours, pour le moins, aussi bon que Marot quand il est excellent.

Au reste, par-tout où une certaine philosophie naturelle sera assaisonnée d'enjouement, la seule verve de la gaieté, la seule grâce de l'indolence feront pro-

duire des chanſons *anacréontiques*. En voici une qui, quoique chinoiſe, ne laiſſe pas de reſſembler aſſez aux poéſies d'Anacréon.

« Que m'importe que les diamans brillent d'un éclat plus vif que le criſtal & le verre ? Ce qui me frappe, c'eſt qu'ils ne perdent rien de leur prix, pour être dans l'argile. Il en eſt de même du vin. Il eſt auſſi bon dans une taſſe de terre que dans la plus belle coupe de jaſpe. Le vin eſt l'appui de la vieilleſſe, la conſolation de ſes maux : plus j'en bois, plus je ris des vains ſoucis qui tourmentent des dormeurs éveillés. L'empereur, ſur ſon trône, trouve-t-il le vin meilleur que moi ? Si ſon cœur eſt empoiſonné de vices, cent raſades ne lui ôtent pas un remords ; & une ſeule me donne cent plaiſirs. Les riches boivent pour boire ; & moi, pour appaiſer ma ſoif. Buvons, amis, à taſſe pleine. La joie de nos repas n'a jamais coûté un ſoupir à la vertu. L'amitié & la ſageſſe ſont aſſiſes à nos côtés. La bouteille à la main, écoutons

leurs leçons. C'eſt à table que *Chuſi* (ſage empereur chinois) reçut leurs couronnes immortelles. Buvons comme lui, & leur main couronnera notre front ».

Si telle eſt la philoſophie à la Chine, les ſages y ſont aſſez heureux.

ANALOGIE DU STYLE. Sans compter l'accord de la parole & de la penſée, qui eſt la première règle de l'art de parler & d'écrire, nous avons encore dans le ſtyle pluſieurs rapports à obſerver, leſquels peuvent être compris ſous le terme d'*analogie*.

Par l'*analogie* du ſtyle en lui-même, on entend l'unité de ton & de couleur. Le langage a différens tons, celui du bas peuple, celui du peuple cultivé, celui du monde & de la cour, qu'on appelle *familier noble*, celui de la haute Eloquence, celui de la Poéſie héroïque; & dans tout cela une infinité de gradations & de nuances qui varient encore ſelon les âges, les conditions, & les mœurs.

Par l'unité de ton & de couleur, on

ne doit pas entendre la monotonie : le ſtyle peut être homogène ſans uniformité. C'eſt dans la variété des mouvemens & des images que conſiſte la variété du ſtyle. Les tons différens dont je parle, ſont à la langue ce que les divers modes ſont à la Muſique : chaque mode a ſon ſyſtême de ſons analogues entre eux ; chaque ſtyle a de même un cercle de mots, de tours, & de figures qui lui conviennent, & dont pluſieurs ne conviennent qu'à lui. C'eſt dans ce cercle que la plume de l'écrivain doit s'exercer : & plus elle y conſerve de liberté, de vivacité, & d'aiſance, plus, dans ces limites étroites, le ſtyle a de variété.

Le ton le plus aiſé à prendre & à ſoutenir, après celui du bas peuple, c'eſt le ton de la haute Eloquence & de la haute Poéſie, parce qu'il eſt donné par les bons écrivains, & qu'il ne dépend preſque plus des caprices de l'uſage. Un homme au fond de ſa province peut, en étudiant Racine, Fénelon, & Voltaire, ſe former au ſtyle héroïque.

Le ton le plus difficile à saisir & à observer avec justesse, est celui du familier noble: parce qu'il est le plus sujet de tous aux variations de la mode; que les couleurs en sont aussi délicates que changeantes; & que, pour les apercevoir, il faut un sentiment très-fin & habituellement exercé. C'est sur quoi les gens du monde sont le plus éclairés & le moins indulgens: toute la sagacité de leur esprit semble appliquée à remarquer les expressions qui s'éloignent de leur usage, ou plutôt, sans étude & sans intention, ils en sont frappés comme par instinct; & les bienséances de style ont en eux des juges aussi sévères que les bienséances de mœurs. Voilà pourquoi un ouvrage dans le genre familier noble ne peut guere être bien écrit, dans notre langue, qu'à Paris, & par un homme qui vive habituellement dans cette société choisie qu'on appelle *le Monde*.

C'est encore moins par la diversité des tons, que par l'incertitude & la variation continuelle de leurs limites, qu'il est dif-

ficile d'obſerver, en écrivant, une parfaite *analogie* de ſtyle. Parler la langue ſimple de l'honnête bourgeois, ſans tomber jamais dans celui du bas peuple ; parler le langage noble & familier de la cour & du monde, ſans s'élever juſqu'au ton de la Poéſie & de l'Eloquence, ſans s'abaiſſer juſqu'au ton bourgeois ; donner à chacun la couleur & la nuance qui lui eſt propre, & conſerver ſans monotonie cette *analogie* conſtante, dans le degré de nobleſſe ou de ſimplicité qui lui convient : voilà l'extrême difficulté.

A meſure qu'une langue ſe polit, & que le goût s'épure, les divers ſtyles ſe diviſent & leur cercle ſe rétrécit. Le goût leur faiſant le partage des termes & des tours propres à chacun d'eux, une partie de la langue eſt réſervée à chacune des claſſes dont nous avons parlé, une partie aux arts & aux ſciences, une partie au Barreau, une partie à la Chaire & aux ouvrages myſtiques ; la proſe même eſt obligée de céder aux vers une

foule d'expreſſions hardies & fortes, qui l'auroient animée, ennoblie, élevée, ſi l'uſage les y eût admiſes.

Bien des gens regrettent la langue d'Amyot & de Montaigne, comme plus riche & plus féconde : c'eſt qu'elle admettoit tous les tons ; mais elle les confondoit tous. Le goût, qui les a démêlés, a rendu l'art d'écrire plus difficile, mais plus ſavant, plus habile à tout exprimer. Il étoit impoſſible que, ſans diſtribuer ſes tons, ſes couleurs, ſes nuances, cette langue pût ſe donner un Molière & un Boſſuet, un Racine & un La Fontaine.

On a prétendu que la diverſité des tons, dans une langue, tenoit à la diſtinction des rangs. Mais la nature a ſes diſtinctions, ainſi que l'uſage & la mode. L'égalité civile n'exclut pas la nobleſſe des idées & des images. Cratinus & Sophocle, Plaute & Pacuvius étoient républicains, & n'avoient pas le même ton. En comparant Lucrèce avec Térence, les Satires d'Horace avec ſes Odes, ou avec l'Enéïde, on ſent que leur langue avoit,

comme la nôtre, ses tons gradués & distincts. Les nuances nous en échappent; mais elles n'échappoient ni à Lœlius ni à Mécène. Soit république ou monarchie, il y aura donc pour tous les peuples cultivés des différences dans le langage, populaire, noble, héroïque; & cette analogie du style avec le genre, en fait la convenance & la propriété. Mais cette analogie n'est pas la seule à observer en écrivant : en voici encore trois espèces.

Quand la parole exprime un objet qui, comme elle, affecte l'oreille, elle peut imiter les sons par des sons, la vîtesse par la vîtesse, & la lenteur par la lenteur, avec des nombres analogues. Des articulations molles, faciles & liantes, ou rudes, fermes & heurtées, des voyelles sonores, des voyelles muettes, des sons graves, des sons aigus, & un mélange de ces sons, plus lents ou plus rapides, sur telle ou sur telle cadence, forment des mots qui, en exprimant leur objet à l'oreille, en imitent le bruit, ou

le mouvement, ou l'un & l'autre à la fois: comme en latin, *boatus*, *ululatus*, *fragor*, *frendere*, *fremitus*; en italien, *rimbonbare*, *tremare*; en françois, *hurlement*, *gazouiller*, *mugir*.

C'est avec ces termes imitatifs, que l'écrivain forme une succession de sons qui, par une ressemblance physique, imitent l'objet qu'ils expriment:

Olli inter sese magnâ vi brachia tollunt
In numerum.....
..... Vidi, atro cum membra fluentia tabo
Manderet, & tepidi tremerent sub dentibus artus.

Les exemples de cette expression imitative sont rares, même dans les langues les plus poétiques. On a mille fois cité une centaine de vers latins ou grecs, qui, par le son & le mouvement, ressemblent à ce qu'ils expriment. Mais plût au ciel que notre langue n'eût que cet avantage à envier à celles d'Homère & de Virgile !

Une *analogie* plus fréquente dans les poètes anciens & dans nos bons poètes

modernes, eſt celle du ſtyle qui peint, non pas le bruit ou le mouvement, mais le caractère idéal ou ſenſible de ſon objet. Cette *analogie* conſiſte non ſeulement dans l'harmonie, mais ſur-tout dans le coloris. Alors le ſtyle n'eſt pas l'écho, mais l'image de la nature : impétueux dans la colère, rompu dans la fureur, il peint le trouble des eſprits comme celui des élémens. Mais il s'amollit dans la plainte.

Qualis populeâ mœrens Philomela ſub umbrâ
Amiſſos queritur fœtus, quos durus arator
Obſervans, nido implumes detraxit; at illa
Flet noctem, ramoque ſedens miſerabile carmen
Integrat, & mœſtis latè loca queſtibus implet.

Cette ſorte d'*analogie* ſuppoſe un rapport naturel, & une étroite correſpondance du ſens de la vue avec celui de l'ouie, & de l'un & de l'autre avec le ſens intime, qui eſt l'organe des paſſions. Ce qui eſt doux à la vue nous eſt rappelé par des ſons doux à l'oreille, & ce qui eſt riant pour l'ame nous eſt peint par des couleurs douces aux yeux. Il en eſt de même de tous les caractères des

objets sensibles : le tour, le nombre, l'harmonie, le coloris du style peut en approcher plus ou moins ; mais cette ressemblance est vague, & par-là peut-être plus au gré de l'ame qu'une imitation fidèle : car elle lui laisse plus de liberté de se peindre à elle-même ce que l'expression lui rappelle : exercice doux & facile qu'elle se plaît à se donner.

Une autre espèce d'analogie est celle que des impressions répétées ont établie entre les signes de nos idées, & nos idées elles-mêmes.

C'est, comme nous l'avons dit, la première règle de l'art de parler & d'écrire, que l'expression réponde à la pensée. Mais observons que cette liaison, qui le plus souvent est commune à toute une filiation d'idées & de mots, est quelquefois aussi particulière & sans suite, surtout dans le langage métaphorique. On dit a *vertu* des plantes, on ne dit pas des plantes *vertueuses*. On dit que le travail est *rude*, & on ne dit point la *rudesse* du travail. On dit *voler à fleur*

d'eau, & on ne dit pas que l'eau eſt *fleurie*. On dit le *myſtère* pour le *ſecret*, & on ne dira point (comme a fait le traducteur d'un poète allemand) les *myrtes myſtérieux*, pour dire, *qui ſont l'aſile du myſtère*. Mais en prenant une idée plus vague, on dira, *un ombrage myſtérieux*. Quelquefois même un ſimple déplacement des mots change le ſens: *achever de ſe peindre*, & *s'achever de peindre*, ne ſignifient point la même choſe. L'*analogie* des mots entre eux n'eſt donc pas une raiſon de les appliquer à des idées analogues entre elles: l'uſage n'eſt pas conſéquent.

Obſervons auſſi que la liaiſon établie entre les mots & les idées, eſt plus ou moins étroite, ſelon le degré d'habitude, & que de là dépend ſur-tout la vivacité, la force, l'énergie de l'expreſſion.

Toutes les fois qu'on veut dépouiller une idée d'un certain alliage qu'elle a contracté dans ſon expreſſion commune, en s'aſſociant avec des idées baſſes, ridicules, ou choquantes; on eſt obligé d'é-

viter le mot propre, c'eſt à dire, le mot d'habitude. De même, lorſque par des idées acceſſoires on veut relever, ennoblir une idée commune; au lieu de ſon expreſſion ſimple & habituelle, on a raiſon d'y employer l'artifice de la périphraſe, ou de la métaphore.

Lorſqu'Egiſte, parlant à Mérope, veut lui donner de ſa naiſſance l'idée noble qu'il en a lui-même, il ne lui dit pas, *Mon père eſt un honnête villageois*; il lui dit,

Sous ſes ruſtiques toits, mon père vertueux
Fait le bien, ſuit les lois, & ne craint que les dieux.

Lorſque Don Sanche d'Arragon, avec plus de hauteur & plus de fierté, veut reconnoître ſans détour l'obſcurité de ſon origine, il dit avec franchiſe :

Je ſuis fils d'un pêcheur.

Ces deux exemples font aſſez ſentir dans quelle circonſtance il eſt avantageux d'employer le mot propre, & dans quelle autre il faut uſer de métaphore ou de périphraſe.

Mais où le mot propre a l'avantage

&c. peut être suppléé, c'est dans les choses de sentiment, à cause de son énergie, c'est à dire, à cause de la promptitude & de la force avec laquelle il réveille l'impression de son objet. Voyez cette exclamation de Bossuet, qui fit une si forte impression sur son auditoire dans l'oraison funèbre d'Henriette : *Madame se meurt, madame est morte !* C'est le mot simple & commun qui en fait toute la force. S'il eût dit : *Madame est expirante, madame expire*, il n'eût produit aucun effet.

Comme les lieux qui nous ont vu naître, & que nous avons habités dans l'âge de l'innocence & de la sensibilité, nous rappellent de vives émotions, & occasionnent des retours intéressans sur nous-mêmes ; ainsi, & par la même raison, notre première langue réveille en nous, à tous momens, des affections personnelles dont l'intérêt se réfléchit. Ce qu'on nous a dit dès nos plus jeunes ans, ce que nous avons dit nous-mêmes d'affectueux & de sensible, nous touche

bien plus vivement, lorsque nous l'entendons redire dans les mêmes termes, & dans des circonstances à peu près semblables. *Ah mon père ! ah mon fils !* sont mille fois plus pathétiques pour moi qui suis françois, qu'*Heu pater ! heu fili !* & l'expression s'affoiblit encore, si l'on traduit les noms de *fils* & de *père* par ceux de *nate* & de *genitor*, dont le son n'est plus ressemblant.

L'abbé du Bos explique l'affoiblissement de la pensée ou du sentiment exprimé dans une langue étrangère, par une espèce de traduction qui se fait, dit-il, dans l'esprit : comme lorsqu'un françois entend le mot anglois *God*, il commence par le traduire, & se dit à lui-même *Dieu ;* ensuite il pense à l'idée que ce mot exprime, ce qui ralentit l'effet de l'expression, & par conséquent l'affoiblit.

Mais la véritable cause de cet affoiblissement, c'est que le mot étranger, quoique je l'entende à merveille, sans réflexion ni délai, n'est pas lié dans ma

pensée avec les mêmes impressions habituelles & primitives, que le mot de ma propre langue; & que les émotions qui se renouvellent au son du mot qui les a produites, ne se réveillent pas de même au son d'un mot étranger &, si j'osois le dire, insolite à mon oreille & à mon ame. Ainsi, quoiqu'il y ait beaucoup à gagner, du côté de l'abondance & de la noblesse, à écrire dans une langue morte, parce qu'elle n'a rien de trivial pour nous; il y a encore plus à perdre du côté de l'*analogie* & de la sensibilité.

Pour ce qui regarde le style métaphorique & l'*analogie* des images, soit avec la pensée, soit avec elles-mêmes, *voyez* IMAGES.

ANAPESTE. L'un des nombres, ou pieds, des vers grecs & latins, composé de deux brèves & d'une longue.

Les grecs, dont l'oreille avoit une sensibilité si délicate pour le nombre, avoient réservé l'*anapeste* aux poésies lé-

gères, comme le dactyle aux poëmes héroïques : & en effet, quoique ces deux mesures soient égales, le dactyle, —◡◡, frappé sur la première syllabe, a plus de gravité dans sa marche que l'*anapeste*, ◡◡—, frappé sur la dernière.

On a remarqué que la langue françoise a peu de dactyles & beaucoup d'*anapestes*. Lully semble être un des premiers qui s'en soit aperçu, & son récitatif a le plus souvent la marche du dactyle renversé.

On n'en doit pas conclure que nos vers héroïques, où l'*anapeste* domine, ne soient pas susceptibles d'un caractère grave & majestueux : il suffit, pour le ralentir, d'y entremêler le spondée ; & l'*anapeste*, alors assujetti par la gravité du spondée, n'est plus que coulant & rapide, & cesse d'être sautillant.

J'observerai même à ce propos, que, dans notre déclamation ainsi que dans notre musique, rien n'est moins invariable que le caractère que les anciens attribuoient aux différens pieds ; que l'*ïambe*, par

par exemple, ◡—, le pied tragique, eſt, dans nos vaudevilles & dans nos airs de danſe, auſſi ſautillant que le *chorée* —◡; le *dactyle*, le pied favori de l'Epopée, imite, quand on veut, tout auſſi bien que l'*anapeſte*, une galop rapide, & d'autant plus léger que les derniers temps ſont en l'air; & au contraire l'*anapeſte* exprime, quand on veut, la langueur & l'abattement, en gliſſant mollement ſur les deux premières ſyllabes, & en appuyant ſur la dernière, comme dans ces vers :

N'allons point plus avant : demeurons, chère Œnone.

Le rhythme eſt donc un moyen d'expreſſion, changeant ſelon le mouvement & l'inflexion de la voix; & lorſqu'on lui attribue un caractère inaltérable, on eſt préocupé de quelque exemple particulier, que mille autres exemples démentent.

ANCIENS. Il ſe dit particulièrement des écrivains & des artiſtes de l'ancienne Grèce & de l'ancienne Rome.

Dans les dialogues de Perrault, intitulés, *Parallèle des anciens & des Modernes*, l'un des interlocuteurs prétend que c'eſt nous qui ſommes les *Anciens*. « N'eſt-il pas vrai, dit-il, que la durée du monde eſt communément regardée comme celle de la vie d'un homme ; qu'il a eu ſon enfance, ſa jeuneſſe, & ſon âge parfait ; & qu'il eſt préſentement dans la vieilleſſe ? Figurons-nous de même que la nature humaine n'eſt qu'un ſeul homme. Il eſt certain que cet homme auroit été enfant dans l'enfance du monde, adoleſcent dans ſon adoleſcence, homme parfait dans la force de ſon âge, & que préſentement le monde & lui ſeroient dans leur vieilleſſe. Cela ſuppoſé, nos premiers pères ne doivent-ils pas être regardés comme les enfans ; & nous, comme les vieillards & les véritables *Anciens* du monde » ?

Ce ſophiſme ingénieux, d'après lequel on a dit plaiſamment, *Le monde eſt ſi vieux qu'il radote*, a été pris un peu

trop à la lettre par l'auteur du *Parallèle*. Il peut s'appliquer avec quelque justesse aux connoissances humaines, au progrès des sciences & des arts, à tout ce qui ne reçoit son accroissement & sa maturité que du temps. Mais qu'il en soit de même du goût & du génie, c'est ce que Perrault n'a pu sérieusement penser & dire. Ici les caprices de la nature, les circonstances combinées des lieux, des hommes, & des choses, ont tout fait, sans aucune règle de succession & de progrès. Où les causes ne sont pas constantes, les effets doivent être bizarrement divers.

L'avantage que Fontenelle attribue aux Modernes, *d'être montés sur les épaules des Anciens*, est donc bien réel du côté des connoissances progressives, comme la Physique, l'Astronomie, les Mécaniques : la mémoire & l'expérience du passé, les vérités qu'on aura saisies, les erreurs où l'on sera tombé, les faits qu'on aura recueillis, les secrets qu'on aura surpris & dérobés à la nature, les soup-

çons même qu'aura fait naître l'induction ou l'analogie, seront des richesses acquises; & quoique, pour passer d'un siècle à l'autre, il leur ait fallu franchir d'immenses déserts d'ignorance, il s'est encore échappé, à travers la nuit des temps, assez de rayons de lumière, pour que les observations, les découvertes, les travaux des *Anciens* aient aidé les Modernes à pénétrer plus avant qu'eux dans l'étude de la nature & dans l'invention des arts.

Mais en fait de talens, de génie, & de goût, la succession n'est pas la même. La raison & la vérité se transmettent, l'industrie peut s'imiter; mais le génie ne s'imite point, l'imagination & le sentiment ne passent point en héritage. Quand même les facultés naturelles seroient égales dans tous les siècles, les circonstances qui développent ou qui étouffent les germes de ces facultés, se varient à l'infini: un seul homme changé, tout change. Qu'importe que, sous Attila & sous Mahomet, la nature eût produit les mêmes

talens que fous Alexandre & fous Augufte ?

Il y a plus : après deux mille ans, la vérité enfevelie fe retrouve dans fa pureté, comme l'or ; & pour la découvrir, il ne faut qu'un feul homme. Copernic a vu le fyftême du monde, comme s'il fût forti tout récemment de l'école de Pythagore. Combien d'arts & combien de fciences, après dix fiècles de barbarie, ont repris leurs recherches au même point ou l'antiquité les avoit laiffées ?

Mais quand le flambleau du génie eft éteint ; quand le goût, ce fentiment fi délicat, s'eft dépravé ; quand l'idée effentielle du Beau, dans la nature & dans les arts, a fait place à des conceptions puériles & fantafques, ou abfurdes & monftrueufes ; quand toute la maffe des efprits eft corrompue dans un fiècle, & depuis des fiècles ; quels lents efforts ne faut-il pas à la raifon & au génie même, pour fe dégager de la rouille de l'ignorance & de l'habitude ; pour difcerner,

parmi les exemples de l'antiquité, ceux qu'il est bon de suivre & ceux que l'on doit éviter?

Perrault, ses partisans, & ses adversaires ont tous eu tort dans cette dispute; aux uns, c'est le bon goût qui manque; & aux autres, la bonne foi.

Quelle pitié de voir, dans les *Dialogues sur les Anciens & les Modernes*, opposer sérieusement Mézerai à Tite-Live & à Thucydide, sans daigner parler de Xénophon, de Salluste, ni de Tacite; de voir opposer l'avocat Le Maître à Cicéron & à Démosthène; Chapelain, Desmarets, Le Moine, Scudéri, à Homère & à Virgile : de voir déprimer l'*Iliade* & l'*Enéïde*, pour exalter le *Clovis*, le *Saint-Louis*, l'*Alaric*, la *Pucelle*; de voir donner aux romans de l'*Astrée*, de *Cléopâtre*, de *Cyrus*, de *Clélie*, le double avantage de n'avoir *aucun des défauts que l'on remarque dans les anciens poètes*, & d'offrir *une infinité de beautés nouvelles*, notamment *plus d'invention & plus d'esprit que les poèmes d'Homère*;

de voir préférer les poésies de Voiture ; de Sarazin, de Benserade, *pour leur galanterie fine, délicate, spirituelle*, à celles de Tibulle, de Properce, & d'Ovide ! *&c.*

Il n'est pas étonnant, je l'avoue, qu'un parallèle si étrange ait ému la bile aux zélateurs de l'antiquité. Mais aussi dans quel autre excès ne sont-ils pas tombés eux-mêmes ? Une si bonne cause avoit-elle besoin d'être soutenue par des injures ? étoit-ce à la grossièreté pédantesque à venger le goût ? Leur mauvaise foi rappelle ce que l'on raconte d'un homme qui par systême ne convenoit jamais des torts de ses amis. On lui en demanda la raison. *Si j'avouois*, dit-il, *que mon ami est borgne, on le croiroit aveugle.* Mais les amis des *anciens* n'avoient pas cette injustice à craindre : & d'ailleurs ne voyoient-ils pas que ne rien céder, c'étoit donner prise sur eux & présenter un côté foible ? Avoit-on besoin de leur aveu, pour savoir que les grands hommes qu'ils défendoient étoient

des hommes ? On sait bien que l'inégalité est le partage du génie. Avoient-ils peur que les beautés d'Homère ne fissent pas oublier ses défauts ? Pourquoi ne pas reconnoître que de longues harangues étoient déplacées au milieu d'un combat ; que des comparaisons prolongées au delà de la similitude, choquoient le bon sens & le goût ; qu'une foule de détails pris dans les mœurs antiques, mais sans noblesse & sans intérêt, n'étoient pas dignes de l'Epopée ; que le langage des héros d'Homère étoit souvent d'un naturel qui ne peut plaire dans tous les temps ; que si Homère avoit voulu se jouer de ses dieux, en les représentant railleurs, colères, emportés, capricieux, il avoit tort ; que s'il les avoit peints de bonne foi, d'après la croyance publique, il avoit tort encore de n'avoir pas été plus philosophe que son siècle ; & que, s'il les avoit imaginés tels lui-même, il avoit dormi & fait de ridicules songes ? Après avoir reconnu ces défauts, n'avoit-on pas à louer en lui la Poésie au plus haut degré ;

le coloris & l'harmonie; la hardiesse du dessin & la beauté de l'ordonnance; la plus étonnante fécondité, soit dans l'invention de ses caractères, soit dans la composition de ses groupes; la véhémence de ses récits & la chaleur de ses peintures; la grandeur même de son génie dans l'usage du merveilleux; le premier don du poète enfin, l'art de tout animer & de tout agrandir, cet art créateur & fécond, qui a frappé, rempli, échauffé tant de têtes dans tous les siècles, & tant donné à peindre, après lui, & à la plume & au pinceau?

Après avoir avoué que dans l'*Enéïde* l'action manquoit de rapidité, de chaleur, & de véhémence; que les passions s'y mêloient trop rarement, & laissoient de trop grands intervalles vides; que tous les caractères, excepté Didon, étoient foiblement dessinés; que celui d'Enée, sur-tout, n'avoit ni force ni grandeur; que les six derniers livres étoient une très-foible imitation de l'*Iliade*, &c. n'avoit-on pas à dire que les six pre-

miers étoient une imitation merveilleusement embellie & ennoblie de l'*Odyssée*; que jamais la mélodie des vers, l'élégance du style, la poésie des détails, l'éloquence du sentiment, le goût exquis dans le choix des peintures, n'avoient été à un si haut point dans aucun poète du monde?

Après avoir avoué que Sophocle & Euripide étoient inférieurs à Corneille & à Racine pour la belle ordonnance de l'action théâtrale, l'économie du plan, l'opposition des caractères, la peinture des passions, l'art d'approfondir le cœur humain, d'en développer les replis; n'avoit-on pas à faire valoir le naturel, la simplicité, le pathétique des poètes grecs, & sur-tout leur force tragique?

Après avoir mis fort au-dessous de Molière, Aristophane, Plaute, & Térence, ne leur eût-on pas laissé la gloire d'avoir formé eux-mêmes dans leur art celui qui les a surpassés? Et si la Fontaine a porté dans la fable le génie de la Poésie; si, par le charme du pinceau,

& par cette illusion si douce que nous fait sa naïveté, il a passé de très-loin Esope & Phèdre ses modèles, n'ont-ils pas, comme lui, le mérite essentiel à l'apologue, le naturel, la grace, & la simplicité ?

Quel avantage du côté d'Ovide, de Tibulle, & de Properce, sur la froide galanterie du bel esprit de Rambouillet, sur les Voiture, les Benserade, les Sarazins, *&c.*! Quel avantage que celui d'Horace sur Boileau, son foible & froid copiste! Quelle philosophie dans l'un, quelle abondance de pensées! Et dans l'autre, quelle stérilité dans les sujets les plus riches! combien peu de profondeur dans ses vues & d'imagination dans ses plans!

En général, rien de plus imprudemment engagé que cette fameuse dispute. On ne conçoit pas même aujourd'hui comment elle put s'élever. N'avoit-on pas vu du premier coup-d'œil l'avantage prodigieux que l'un des deux partis devoit avoir sur l'autre ? qu'en opposant

toute l'antiquité depuis Homère jusqu'à Tacite, au nouveau règne des Lettres, depuis le Dante jusqu'à Despréaux, on embrassoit mille ans d'un côté, & tout au plus quatre cents ans de l'autre? Et que pouvoit-on comparer?

Les orateurs? Mais Rome & Athènes avoient des tribunes: les droits des nations, leur salut, les intérêts de la patrie & de la liberté, la grande cause du bien public & quelquefois du salut commun, étoient confiés à un homme; & le sort d'un Etat, celui des nations dépendoit de son éloquence. Qu'a de commun cet emploi sublime avec celui de nos avocats? Où étoit, dans l'Europe moderne, la place d'un homme éloquent? Etoit-ce dans notre Barreau que devoient naître des Démosthène? Y a-t-il d'éloquence sans passions? Et ne sait-on pas que le langage des passions est presque toujours déplacé par-tout où la loi seule est juge? *Voyez* BARREAU, ORATEUR.

Rien de plus important, sans doute, que l'objet de l'éloquence de la Chaire,

Mais la ſeule paſſion qu'on y excite eſt la crainte, quelquefois la pitié. La haîne, l'orgueil, la vengeance, l'ambition, l'envie, la rivalité des partis, les diſcordes publiques, les mouvemens du ſang & de la nature, le fanatiſme de la patrie & de la liberté, tous les grands mobiles du cœur humain, tous ces grands reſſorts de l'Éloquence républicaine, n'ont point paſſé de la tribune dans la Chaire. *Voyez* CHAIRE.

Les hiſtoriens ? Mais, de bonne foi, quelque talent que la nature eût accordé à ceux de nos temps de ténèbres, de barbarie, & de ſervitude, auroient-ils pu donner au fer le prix de l'or ? D'un côté, le tableau des républiques les plus floriſſantes, des plus ſuperbes monarchies, des plus merveilleuſes conquêtes, des plus grands hommes de l'univers, étoient ſous les yeux de l'Hiſtoire. De l'autre, qu'avoit-elle à peindre ? Des incurſions, des brigandages, des eſclaves, & des tyrans. Exceptez-en quelques règnes ; & dites-moi ce qu'auroit fait

de nos misérables annales les Tite-Live, les Tacite, les Thucidide, les Xénophon? Quand le génie n'auroit pas manqué à l'Histoire moderne, l'Histoire elle-même, cet amas de crimes sans noblesse, de nations sans mœurs, d'événemens sans gloire, de personnages sans caractère, sans vertu ni talent que la férocité, n'auroit-elle pas rebuté le génie? Des hommes éclairés, sensibles, éloquens, se seroient-ils donné la peine d'écrire des faits indignes d'être lus?

Les poètes? Mais a-t-on pu prétendre que deux règnes, celui de Léon X & celui de Louis XIV, pussent entrer dans la balance avec toute l'antiquité? Ce sont les siècles de Périclès, d'Alexandre, & d'Auguste, & tous les règnes des empereurs, que l'on réunit contre le premier âge de la renaissance des Lettres. Mais pour juger combien le temps fait à la chose, on n'a qu'à joindre cinquante ans au siècle de Louis XIV, & l'on a de plus du côté des modernes, qui? Pope, Addisson, Métastase, nombre de

poëtes françois estimés & dignes de l'être, & cet homme prodigieux, qui peseroit lui seul dans la balance dix *anciens* des plus admirés.

Cette réflexion nous ramène aux moyens qu'on auroit encore de réclamer en faveur des modernes, contre l'injuste parallèle qu'on a fait d'eux & des *anciens*. Ce seroit d'abord, comme nous l'avons dit, de comparer les espaces des temps, de faire voir d'un côté mille ans écoulés, seulement depuis Homère jusqu'à Tacite, & de l'autre côté, tout au plus un ou deux siècles de culture; d'observer ensuite ce qu'un demi-siècle a mis depuis dans la balance. On pourroit dire alors: Voilà ce qu'a donné l'espace de soixante années. Qu'on attende encore quelques siècles; & quand les temps seront égaux, on aura droit de comparer les hommes.

On rapprocheroit ensuite les circonstances locales, celles des hommes & des temps. Et combien, du côté de la Poésie, comme de l'Eloquence & de l'Histoire, les modernes n'auroient-ils pas de gloire,

d'avoir ſurmonté tant d'obſtacles pour approcher des *anciens* ? *Voyez* l'article POÉSIE.

C'étoit ainſi, ce me ſemble que cette cauſe devoit être plaidée. Si on ne ſe paſſionnoit que pour la vérité, on ſeroit juſte, impartial comme elle ; mais on ſe paſſionne pour ſon opinion ; & la vanité veut avoir raiſon, à quelque prix que ce ſoit.

Le parallèle de Perrault dans la partie des arts, eſt d'un homme plus éclairé, mais préſumant trop de ſes forces, ou plutôt donnant trop à l'adulation. Quand il ſeroit vrai que les modernes auroient égalé les *anciens* en Sculpture, en Architecture, la gloire de ces deux arts n'en ſeroit pas moins tout entière ou preſque tout entière à ceux qui, les ayant créés, les ont portés à un point d'élégance, de correction, de nobleſſe, digne de ſervir de modèle. On a beau dire qu'on peut ajouter aux beautés de l'Architecture ancienne : cela n'eſt pas arrivé encore. On a donné plus de hardieſſe & de

commodité aux édifices, c'est le fruit de l'expérience ; mais plus d'élégance & de majesté, non : or c'est là le fruit du génie.

Quant à la Peinture & à la Musique, il faut savoir douter des prodiges que l'on nous vante, mais ne pas assurer, sur des preuves légères, que ces arts n'étoient qu'au berceau ; que les *anciens*, qui chantoient sur la lyre, ne se doutoient pas des accords ; que dans la Peinture ils n'avoient ni la magie du clair-obscur, ni l'une & l'autre perspective : ne pas juger d'Athènes d'après Pompéïa ; & présumer qu'un peuple, dont les organes étoient si délicats & le goût si fin & si juste, ne se seroit point passionné pour ces deux arts, s'ils n'avoient pas été à peu près de niveau avec ceux où il excelloit. Apelles, Timante, Aëtion en auroient-ils imposé aux juges de Praxitelle & de Phidias ? Une Musique foible auroit-elle produit des effets qu'on oseroit à peine attribuer à l'Eloquence, & fait craindre, même aux plus sages, son in-

fluence fur les mœurs & fon afcendant fur les lois ? Ce préjugé, favorable aux *anciens*, méritoit qu'on ne négligeât aucun des avantages du côté des modernes; & l'Italie eût été d'un grand poids dans la balance des beaux arts. D'où vient donc que Perrault a eu la vanité de n'y faire entrer que l'école françoife ? Il avoit fait un mauvais petit poème, dans lequel, pour flatter Louis XIV, il avoit oppofé fon règne à toute l'antiquité. On trouva la louange outrée; il voulut la juftifier, & fit un livre, où, avec de l'efprit, il s'efforçoit d'avoir raifon : moyen prefque affuré de faire un mauvais livre.

Ainfi, lui-même il avoit affoibli une caufe déjà trop foible, en détachant du parti des modernes tout ce qui n'appartenoit pas au règne de Louis le Grand; & s'il appelle à fon fecours Malherbe, Pafcal, & Corneille, fur-tout l'Ariofte & le Taffe, c'eft qu'il s'oublie & perd de vue l'objet qu'il s'étoit propofé.

Mais ce qui l'avoit mis encore plus à l'étroit, c'eft l'alternative comique à la-

quelle il étoit réduit, ou de louer ses adversaires & les amis de ses ennemis, ou de renoncer à tout l'avantage que leurs talens donneroient à sa cause. Racine, Despréaux, Molière, la Fontaine étoient bien d'autres hommes à opposer aux *anciens*, que Chapelain & Scudéri. Il eût fallu avoir le courage & la franchise de les louer autant qu'ils méritoient de l'être; & cette vengeance étoit en même temps la plus noble & la plus adroite qu'il pût tirer d'un injuste mépris.

ANTITHÈSE. Le Père Bouhours la compare au mélange des ombres & des jours dans la Peinture, & à celui des voix hautes & basses dans la Musique. Nulle justesse dans cette comparaison.

Il y a dans le style des oppositions de couleurs, de lumière, & d'ombres, & des diversités de tons, sans aucune *antithèse*; & souvent il y a *antithèse*, sans ce mélange de couleurs & de tons.

L'*antithèse* exprime un rapport d'opposition entre des objets différens ; ou, dans un même objet, entre ses qualités, ou ses façons d'être ou d'agir : ainsi, tantôt elle réunit les contraires sous un rapport commun ; tantôt elle présente la même chose sous deux rapports contraires. Cette sentence d'Aristote, *Pour se passer de société, il faut être un dieu ou une bête brute* ; ce mot de Phocion à Antipater, *Tu ne saurois avoir Phocion pour ami & pour flatteur en même temps* ; & celui-ci, *Pendant la paix, les enfans ensevelissent leurs pères ; & pendant la guerre les pères ensevelissent leurs enfans*, sont des modèles de l'*antithèse*.

L'on a dit que *peut-être les sujets extrêmement sérieux ne la comportent pas*. On a voulu parler, sans doute, de l'*antithèse* trop soutenue, trop étudiée, trop artistement arrangée ; mais l'*antithèse* passagère & sans affectation, est un tour d'esprit & d'expression aussi naturel, aussi

noble, aussi sérieux qu'un autre, & convient à tous les sujets.

Quoi de plus noble & de plus naturel que cet éloge de Roscius dans la bouche de Cicéron? *Il est si excellent acteur, que vous diriez qu'il est le seul qui ait dû monter sur le théâtre; il est si honnête homme, que vous diriez qu'il n'y auroit jamais dû monter.*

La plupart des grandes pensées prennent le tour de l'*antithèse*, soit pour marquer plus vivement les rapports de différence & d'opposition, soit pour rapprocher les extrêmes.

Caton disoit, *J'aime mieux ceux qui rougissent que ceux qui pâlissent*: cette sentence profonde seroit certainement placée dans le discours le plus éloquent. *Ecoutez, vous autres jeunes gens*, disoit Auguste, *un vieillard, que les vieillards ont bien voulu écouter quand il étoit jeune*: cette *antithèse* manqueroit-t-elle de gravité dans la bouche même de Nestor? Et cette pensée si juste & si morale, *La jeunesse vit d'espérance, la Vieillesse*

vit de souvenir; & ce mot d'Agésilas, tant de fois répété, *Ce ne sont pas les places qui honorent les hommes, mais les hommes qui honorent les places*; & celui de Dion à Denis, qui parloit mal de Gélon, *Respectez la mémoire de ce grand prince : nous nous sommes fiés à vous à cause de lui ; mais à cause de vous, nous ne nous fierons à personne*; & ce mot d'Agis, en parlant de ses envieux, *Ils auront à souffrir des maux qui leur arrivent, & des biens qui m'arriveront*; & celui d'Henri IV à un ambassadeur d'Espagne, *Monsieur l'ambassadeur, voilà Biron, je le présente volontiers à mes amis & à mes ennemis*; & celui de Voiture, *C'est le destin de la France de gagner des batailles & de perdre des armées*; seroient-ils indignes de la majesté de la Tribune ou du Théâtre.

Le moins maniéré, le plus simple des écrivains de l'antiquité, Plutarque, dans ses parallèles, emploie fréquemment l'*antithèse*. *Thémistocle*, dit-il, *fut banni*

après avoir sauvé sa patrie ; Camille sauva sa patrie après avoir été banni. Camille est le plus grand des romains avant son exil ; & après son exil, il est supérieur à lui-même. Y a-t-il rien de moins recherché & de plus naturel que cette opposition ?

L'abbé Mallet renvoie l'*antithèse* aux harangues, aux oraisons funèbres, aux discours académiques ; comme si l'*antithèse* n'étoit jamais qu'un ornement frivole ; & comme si, dans une oraison funèbre, dans une harangue, dans un discours académique, le faux bel esprit n'étoit pas aussi déplacé que par-tout ailleurs. L'affectation n'est bonne que dans la bouche d'un pédant, d'une précieuse, ou d'un fat.

L'*antithèse* est souvent un trait de délicatesse ou de finesse épigrammatique. Cette réponse d'un homme à sa maîtresse, qui faisoit semblant d'être jalouse d'une honnête femme : *Aimable vice, respectez la vertu* ; & celle de Phocion à Demadès, qui lui disoit, *Les athéniens te tueront*

s'ils entrent en fureur. — *Et toi, s'ils rentrent dans leur bon sens*; & ce mot d'Hamilton, *Dans ce temps-là, de grands hommes commandoient de petites armées, & ces armées faisoient de grandes choses*; sont des exemples de ce genre.

Mais souvent aussi l'*antithèse* prend le ton le plus haut; & l'Eloquence, la Poésie héroïque, la Tragédie elle-même peuvent l'admettre sans s'avilir.

Ce vers de Racine, imité de Sapho,

Je sentis tout mon corps & transir & brûler;

ce vers de Corneille,

Et monté sur le faîte, il aspire à descendre;

ce vers de la Henriade,

Triste amante des morts, elle haït les vivans;

ce vers de Crébillon,

La crainte fit les dieux, l'audace a fait les rois;

ces paroles de Junon dans l'énéide,

Flectere si nequeo superos, acheronta movebo (*a*);

(*a*) « Si je ne puis fléchir les dieux du ciel, je souleverai ceux des enfers ».

&

& ce présage du destin de Rome,

Imperium terris, animos æquabit olympo (a);

& cette réponse de Médée,

Servare potui; perdere an possim rogas (b)?

& ces mots de Sénèque, en parlant de l'Être suprême & de ses immuables lois, *Semper paret, semel jussit (c)*, ne sont-ils pas du style le plus grave? Ces mots d'Alexandre, *Malo me fortunæ pœniteat quam victoriæ pudeat (d)*; & ce trait du caractère de César, *Meruitque timeri nil metuens (e)*; & cette conclusion de l'apologie de Socrate, en parlant à ses juges, *Il est temps de nous*

(a) « Son empire embrassera la terre; son génie atteindra les cieux ».

(b) « J'ai pu le sauver; & tu demandes si je puis le perdre »?

(c) « Il a commandé une fois; il ne fait plus qu'obéir ».

(d) « J'aime mieux avoir à me plaindre de ma fortune, que d'avoir à rougir de ma victoire ».

(e) « Inaccessible à la crainte, il mérita de l'inspirer ».

en aller, moi pour mourir, & vous pour vivre, n'eſt-ce que du faux bel-eſprit ?

Il en eſt de l'*antithèſe* comme de toutes les figures de Rhétorique : lorſque la circonſtance les amène & que le ſentiment les place, elles donnent au *ſtyle* plus de grâce & plus de beauté. *Il* faut prendre garde ſeulement que l'*eſprit ne* ſe faſſe pas une habitude de certains tours de penſée & d'expreſſion, qui, trop fréquents, ceſſeroient d'être naturels. C'eſt ainſi que l'*antithèſe*, trop familière à Pline le jeune & à Fléchier, paroît, dans leur éloquence, une figure étudiée, quoique peut-être elle leur ſoit venue ſans étude & ſans réflexion.

APOSTROPHE. Rien de plus commun, dans les livres que l'on nous donne ponr claſſiques, que le manque d'exactitude dans les définitions & de juſteſſe dans les exemples. Longin, en citant de Démoſthène un mouvement oratoire vraiment ſublime, a dit : *Par cette forme de ſerment, que j'appellerai*

ici apoſtrophe, *il défie*, &c. Longin ne penſoit pas alors à définir rigoureuſement l'*apoſtrophe* : le ſublime étoit ſon objet. Il ne falloit donc pas, ſur la foi de Longin, donner pour *apoſtrophe* ce qui n'en eſt pas une. Et qui ne ſait pas que cette figure, ou ce mouvement oratoire, conſiſte à détourner tout à coup la parole, & à l'adreſſer, non plus à l'auditoire ou à l'interlocuteur, mais aux abſens, aux morts, aux êtres inviſibles ou inanimés, & le plus ſouvent à quelqu'un, ou à quelques-uns des aſſiſtans ? Or dans le ſerment de Démoſthène il n'y a rien de détourné : il s'adreſſe aux athéniens.

« Non, non, leur dit-il, en vous chargeant du péril (de la guerre contre Philippe) pour la liberté univerſelle & pour le ſalut commun, vous n'avez point failli. Non ! j'en jure par ceux de vos ancêtres qui bravèrent les haſards de Marathon, & par ceux qui ſoutinrent le choc à la bataille de Platée & par ceux qui ſur mer livrèrent les combats de Sa-

lamine & d'Artemise, & par un grand nombre d'autres qui reposent dans les tombeaux publics ».

Si dans ce moment Démosthène eût employé l'*apostrophe*, il auroit dit : Je vous en atteste, ou j'en jure par vous, illustres morts, *&c.* Mais ce tour, plus artificiel & plus commun, auroit été moins beau. Et en effet, ce n'est pas dans le fort d'une argumentation aussi serrée que l'est celle de Démosthène dans cet endroit de son apologie, ce n'est point là que l'orateur doit lâcher prise & se dessaisir de ses juges, pour s'adresser aux absens ou aux morts.

Dans ces momens, c'est la partie adverse qu'on attaque, c'est un témoin présent que l'on atteste, c'est un accusateur qu'on presse, ou un protecteur qu'on implore, c'est quelquefois ses juges mêmes qu'on met en scène & qu'on prend à témoin. Ainsi, dans la harangue que je viens de citer, soit que Demosthène provoque son adversaire & lui demande : « Pour qui voulez-vous, Eschine, qu'on

vous répute ? pour l'ennemi de la république, ou pour le mien » ? Soit qu'il interroge ses juges & qu'il leur demande à eux-mêmes : « Qui empêcha que l'Hellèspont ne tombât sous une domination étrangère ? Vous, Messieurs. Or, quand je dis vous ; je dis la république. Mais qui consacroit au salut de la république ses discours, ses conseils, ses actions ? qui se dévouoit totalement pour elle ? Moi ». Le mouvement oratoire est vif, pressant, irrésistible.

Quelquefois l'*apostrophe* est double ; & les deux mouvemens, se succédant avec rapidité, donnent à l'Eloquence le plus haut degré de chaleur. Tel est, contre Aristogiton, cet endroit du même orateur, rappelé par Longin : « Il ne se trouvera personne entre vous, Athéniens, qui ait du ressentiment & de l'indignation de voir un impudent, un infâme, violer insolemment les choses les plus saintes ! Un scélérat, dis-je, qui .... O le plus méchant de tous les hommes !

rien n'aura pu arrêter ton audace effrenée » ! *&c.*

J'ai cité ailleurs la plus belle des *apostrophes* de Cicéron: *Quid enim, Tubero, tuus ille districtus in acie pharsalicâ gladius agebat* (*a*) ? Mais cette figure se reproduit à chaque instant dans ses harangues. Je ne sais pas pourquoi nous le citons en détail : il faut le lire tout entier, & le relire après l'avoir lu. Tantôt on le verra prendre à la gorge son adversaire, le terrasser, le couvrir d'opprobre, & après l'avoir foulé aux pieds & traîné dans la fange, l'abandonner avec mépris à l'indignation publique ; c'est ainsi qu'il traite Pison : tantôt s'adresser à ses juges, comme dans la défense de Milon, & invoquer leur témoignage : *Sed quid ego argumentor ? quid plura disputo ? Te, Q. Petilli, appello, optimum & fortissimum civem ; te, M. Cato, testor ; quos mihi divina*

(*a*) « Toi-même, Tuberon, que faisoit ton épée dans le champ de Pharsale » ?

quædam sors dedit judices (*a*) : tantôt s'adresser à son client & le mettre en scène : *Te quidem, Milo, quod isto animo es* (*scilicet fortissimo*) *satis laudare non possum ; sed quo est ista magis divina virtus, eo majore à te dolore divellor* (*b*) : tantôt enfin chercher dans l'auditoire des amis & des défenseurs : *Vos, vos appello, fortissimi viri, qui multum pro republicâ sanguinem effudistis ; vos in viri & in civis invicti appello periculo, Centuriones, vosque, Milites. Vobis non solum inspectantibus, sed etiam armatis & huic judicio præsidentibus, hæc tanta virtus ex hâc urbe expelletur, exterminabitur, projicietur* (*c*) ?

(*a*) « Mais pourquoi m'arrêter à des raisonnemens ? pourquoi disputer davantage ? C'est à vous, vertueux & vaillant Q. Petillius, c'est à vous M. Caton, que je m'adresse, à vous qu'une providence divine semble m'avoir donnés pour juges ».

(*b*) « Je ne puis, Milon, trop louer la force & l'élévation de ton ame ; mais plus je vois dans ta vertu ce noble & divin caractère, plus grande est pour moi la douleur de me séparer de toi ».

(*c*) « C'est vous que j'implore, braves guerriers,

Voilà le véritable genre de l'*apostrophe* oratoire. Celle qui s'adresse aux absens, aux morts, aux êtres invisibles ou inanimés, peut être pathétique, lorsque le sujet la soutient & que la situation l'inspire; mais elle est beaucoup moins pressante, & le plus souvent elle tient de la déclamation.

Sa place naturelle c'est la poésie passionnée.

Que diras-tu, mon père, à ce spectacle horrible?
(*Phèdre.*)

Mânes de mon amant, j'ai donc trahi ma foi?
(*Alzire.*)

O cendres d'un époux! ô Troyens! ô mon père!
O mon fils! que tes jours coûtent cher à ta mère!
(*Andromaque.*)

---

qui avez tant répandu de votre sang pour la patrie. C'est vous que j'appelle au secours d'un vaillant citoyen, d'un homme invincible, vous, Centurions, vous Soldats, qui non seulement assistez, mais qui, sous les armes, présidez à ce jugement. Souffrirez-vous que du sein de Rome on écarte, on bannisse, on extermine tant de vertu?

Quoi! pour noyer les Grecs & leurs mille vaisseaux,
Mer, tu n'ouvriras pas des abîmes nouveaux?...
Et toi, Soleil, & toi, &c.

(*Clytemnestre.*)

Elle interrompt le dialogue, se mêle au récit & l'anime, s'échappe à tous momens d'un cœur que possède l'amour, la jalousie, la colère, l'indignation, *&c.* Elle soulage aussi la douleur plaintive & solitaire; & c'est l'expression la plus familière & la plus touchante de cette mélancolie qui se nourrit de souvenirs & de regrets.

Autrefois l'usage d'adresser la parole à son cœur, à ses yeux, à son ame, à son bras, étoit fréquent dans la poésie pathétique; & il n'est pas absolument hors de la vraisemblance de se détacher ainsi d'une partie de soi-même. Ce guerrier qui au moment du combat, se sentant frémir, disoit à ses compagnons: *Ce corps frémiroit bien davantage s'il savoit où je vais le mener*, exprimoit un sentiment naturel & sublime. Homère, qui est toujours si simple & si vrai, n'a pas laissé

de dire qu'Ulysse avoit tancé son cœur rugissant de colère, & lui avoit dit : *Supporte encore cet affront.* Rien de plus vif & de plus touchant que cette apostrophe de dom Diègue à son épée.

Et toi, de mes exploits glorieux instrument,
Mais d'un corps tout de glace inutile ornement,
Fer, jadis tant à craindre, & qui, dans cette offense,
M'as servi de parade, & non pas de défense,
Va, quitte désormais le dernier des humains;
Passe, pour me venger, en de meilleures mains.

Ces vers de Chimène, tant critiqués,

Pleurez, pleurez mes yeux & fondez-vous en eau,
La moitié de ma vie a mis l'autre au tombeau.

Ces vers nous font encore verser des larmes : c'est que la passion a dans son délire des mouvemens & des illusions que la froide critique ne connoît pas.

Scudéri trouvoit là *trois moitiés.* Eh, malheureux ! ne vois-tu pas que le père & l'amant font tout ; que Chimène n'est rien ; qu'elle s'oublie ; & que dans sa douleur elle doit s'oublier ?

APPLICATION. Nouvel emploi d'un paſſage, ſoit de proſe, ſoit de poéſie.

Plus le nouveau ſens, ou le nouveau rapport que l'*application* donne au paſſage, eſt éloigné de ſon ſens primitif, plus l'*application* eſt ingénieuſe, lorſqu'elle eſt juſte.

De tous les jeux de l'eſprit, c'eſt peut-être celui où il brille le plus, par la juſteſſe, la fineſſe, la ſingularité piquante, & ſur-tout l'à propos de ces rencontres heureuſes que l'occaſion ſemble lui offrir d'elle-même, eſpèces de haſards qui n'arrivent qu'à lui.

L'archevêché de Paris venoit d'être érigé en pairie. Les ducheſſes, en corps, allèrent en faire compliment à l'archevêque de Harlai, l'un de plus beaux hommes de ſon temps. « Monſeigneur, lui dit celle qui portoit la parole, les brebis viennent féliciter leur paſteur de ce qu'on a couronné ſa houlette. » L'archevêque, en regardant ces dames, dit à ſa cour ſacerdotale :

Formosi pecoris custos (*a*).

Madame de Bouillon, qui savoit le latin, répliqua :

Formosior ipse (*b*).

L'abbé de Villeroi n'avoit pu obtenir des chanoines de Lyon d'être reçu dans leur chapitre. Le roi le fit archevêque de Lyon ; & le chapitre lui rendit les devoirs accoutumés. Villeroi voulut se prévaloir de son avantage, & leur dit ces mots du pseaume 117 : *Lapidem quem reprobaverunt ædificantes, hic fatus est in caput anguli* (*c*). L'un des chanoines lui répondit, par le verset qui suit immédiatement celui-là : *A domino factum est istud, & est mirabile oculis nostris* (*d*).

Il fut un temps où il étoit permis, en chaire, de citer des auteurs profanes. Le

(*a*) « De quel beau troupeau je suis pasteur » !

(*b*) « Le pasteur est plus beau lui-même ».

(*c*) « La pierre qu'ils avoient rejetée est devenue la pierre de l'angle ».

(*d*) « C'est le seigneur qui a fait cela, & c'est un miracle à nos yeux ».

P. Arnoux, jésuite, confesseur de Louis XIII, en prêchant la passion, vit entrer la reine, Marie de Médicis, & obligé de recommencer, selon l'usage, il lui adressa ce vers de Virgile :

Infandum, Regina, jubes renovare dolorem (a).

L'emblême de Louis XIV étoit, comme on sait, le soleil. Le jésuite Bouhours prétendoit même que *depuis que le roi avoit pris un soleil pour son symbole, & qu'il s'étoit approprié ce bel astre, pour parler de la sorte, les personnes un peu éclairées prenoient le soleil pour lui.* Quoi qu'il en soit, Louis XIV avoit été instruit de ce qui se tramoit en Angleterre en faveur du prince d'Orange, & il en avoit averti le roi Jacques II, qui n'avoit pas voulu le croire. Mais quand l'événement justifia l'avis qu'il avoit négligé, on dit que Jacques s'écria :

Solem quis dicere falsum
Audeat ? ille etiam cæcos instare tumultus

(a) « Reine, vous m'ordonnez de renouveler un horrible douleur ».

Sæpè monet, fraudemque, & operta tumeſcere bella (*b*).

Voilà ſans contredit une des plus belles *applications* qui ſe ſoient jamais faites, mais une préſence d'eſprit bien étrange, dans un roi menacé de perdre ſa couronne !

Ce même Jacques II nous rappelle le malheur de la Hogue, & la réponſe trop heureuſe que firent les anglois aux flatteurs de Louis XIV. Les flatteurs avoient imaginé une médaille, où Louis XIV étoit repréſenté ſous la figure de Neptune menaçant les vents, avec cette légende, *Quos ego*. Le combat fut perdu; & toute l'habileté de Tourville, & toute la valeur des françois ne purent empêcher qu'on ne ſuccombât ſous le nombre. Alors les anglois, à leur tour, firent frapper une médaille, dont l'emblême

---

(*a*) « Qui oſera dire que le ſoleil nous trompe ? C'eſt lui qui ſouvent nous avertit des troubles ſecrets qui nous menacent, des trahiſons, & des guerres ſourdes qui commencent à s'allumer ».

étoit aussi l'image de Neptune, mais avec ces vers pour légende :

Maturate fugam, regique hæc dicite vestro,
Non illi imperium pelagi (*a*) :

ils n'ajoutoient pas encore, comme ils ont fait depuis,

Sed mihi sorte datum (*b*) :

Vanité aussi imprudente que celle du *Quos ego*.

Tout le monde sait le trait d'arrogance attribué aux Hollandois à l'égard de Louis XIV : *Sta, sol*, par allusion à son emblême.

Une *application* trop ingénieuse pour convenir à la douleur, est celle que fit, dit-on, la sœur de M. de Thou, en voyant le tombeau du cardinal de Richelieu : *Domine, si fuisses hic, frater meus non fuisset mortuus* (*c*).

(*a*) « Hâtez-vous de prendre la fuite, & allez dire à votre roi que ce n'est pas à lui qu'appartient l'empire des mers ».

(*b*) « C'est à moi que le sort l'a donné ».

(*c*) « Seigneur, si vous aviez été ici, mon frère ne seroit pas mort.

Les *applications* n'ont pas toujours un caractère auſſi ſérieux. Tout le monde connoît celle que fit Calvin de ce vers au clergé de Rome.

Vobis picta croco & fulgenti murice veſtis
Deſidiæ cordi.

Le cardinal Baronius avoit une dévotion ſi particulière à S. Marcel, qu'on ne doutoit pas qu'il n'en prît le nom, s'il arrivoit à la papauté. Un devin lui dit, pour ſa bonne aventure :

Si quâ fata aſpera rumpas,
Tu Marcellus eris.

Ce jeu de mots fait ſouvenir d'une réplique bien ſingulièrement heureuſe, d'un homme d'eſprit qui quelquefois s'amuſoit à faire des *rebus*. Quelqu'un diſoit de lui, en badinant à ſa manière,

Natum rebus *agendis :*

Il répondit :

Et mihi res, non me rebus *ſubjungere conor.*

Le pape Innocent XI, ayant mis un impôt ſur le papier timbré & ſur le ta-

bac, on fit dire à Paſquin : *Contra folium quod vento rapitur oſtendis potentiam tuam, & ſtipulam ſiccam perſequeris* (*a*). Ménage, écrivant à madame de Sévigné ſur les folies du carnaval, lui diſoit, par alluſion à la cérémonie des cendres :

Hic motus animorum atque hæc certamina tanta,
Pulveris exigui jactu compreſſa quieſcent (*b*).

Rappellerai-je ici une gaieté de collége aſſez curieuſe dans ſon eſpèce ? Quelque mauvais plaiſant ayant fait entrer un âne dans une de nos écoles de théologie, ce fut, parmi les écoliers, à qui traiteroit le nouveau venu avec le plus d'incivilité ; ils firent tant qu'ils le chaſsèrent. Quand le tumulte fut appaiſé, le profeſſeur (l'abbé L. F.), dit gravement, pour leur

---

(*a*) « Tu as exercé ta puiſſance ſur la feuille qui eſt le jouet des vents, & tu perſécutes le faiſceau d'herbe ſèche ».

(*b*) « Tous ces mouvemens des eſprits, & tous ces grands combats ſeront appaiſés par un peu de pouſſière ».

apprendre à vivre : *In propria venit, & sui eum non receperunt* (a).

Ce qui donne à l'*application* le caractère le plus piquant, c'est lorsqu'on emploie un dicton populaire, un proverbe, à cacher la finesse de la pensée, ou la malice de l'intention, sous l'air de la simplicité.

Un soi-disant homme de Cour offroit *sa protection* à un gentilhomme de province. *Je l'accepte, Monsieur*, lui dit le gentilhomme : *les petits présens entretiennent l'amitié.*

On disoit devant Fontenelle que Dieu avoit fait l'homme à son image. Vous savez sa réponse : *L'homme le lui rend bien.*

Madame D. D. entendant raconter que S. Denis, après qu'on lui eut coupé la tête, la porta dans ses mains à deux lieues de distance : *Je n'ai pas de peine à le croire*, dit-elle : *il n'y a que le premier pas qui coûte.*

(a) « Il est venu dans son propre domaine, & les siens ne l'y ont pas reçu ».

La même ayant ouï dire qu'une femme de ſa connoiſſance avoit repris la fantaiſie de coucher avec ſon mari, *C'eſt peut-être*, dit-elle, *une envie de femme groſſe.*

Le talent des *applications* ſuppoſe, avec un eſprit juſte, ſubtil, & prompt, une mémoire richement meublée. Voilà pourquoi Virgile, que tout le monde ſait par cœur dès l'enfance, eſt, de tous les auteurs profanes, celui dont a fait le plus & de plus heureuſes *applications.*

A l'égard des livres ſaints, on ſait l'uſage qu'en ont fait la morale & l'éloquence de la Chaire. Parmi les *applications* de ce genre, on cite avec raiſon le texte de l'Oraiſon funèbre de Turenne, *Fleverunt eum omnis turba Iſraël planctu magno, &c.* Et le texte de l'Oraiſon funèbre du Duc & de la Ducheſſe de Bourgogne, où le père de La Rue appliqua ſi heureuſement au déſaſtre de 1712, ce paſſage de Jérémie. «Pourquoi vous attirez-vous par vos péchés un tel malheur, que de voir enlever par la mort, du milieu de vous, l'époux, l'épouſe, &

l'enfant au berceau » ? *Quare facitis malum grande contra animas vestras, ut intereat, ex vobis, vir, mulier, & parvulus, de medio Judæ.*

Les prédicateurs se sont permis souvent de mutiler, de tronquer les passages qu'ils empruntoient des livres saints, d'en altérer le sens, & quelquefois de leur en donner un tout contraire à l'esprit du texte. *Voyez*, dans l'article CITATION, de l'Encyclopédie, combien le sens de ces mots *multi vocati, pauci verò electi*, a été corrompu. Il en est de même du *compelle intrare.* Un tel abus est de conséquence, & peut servir à consacrer les plus dangereuses erreurs.

ARIETTE. Air de musique vocale, dont le caractère est la légèreté. Ce mot est nouveau dans notre langue ; & quoiqu'il y eût, dans la Musique de Lulli, de Mouret, de Campra, quelques morceaux de chant mesuré, d'un mouvement vif & d'un tour agréable, on ne disoit

point les *ariettes*, mais les *airs* de Lulli, de Mouret, de Campra. Ce fut lorsqu'on eut quelque idée de la Musique italienne, & qu'on essaya d'en imiter les passages brillans, que du mot *Aria*, on fit le mot *Ariette*; & on donna ce nom distinctif aux airs françois que l'on croyoit composés à l'italienne : ainsi, l'on dit les *ariettes* de Rameau, les *ariettes* de Mondonville, l'*ariette* des Talens lyriques, l'*ariette* de Pigmalion, l'*ariette* de Titon & l'Aurore.

Ce chant léger, qui étoit la partie de la Musique italienne la moins estimable & la plus facile à imiter, fut introduit à l'Opéra comique, & il y eut beaucoup de succès. Le nom d'*ariette* lui convenoit alors plus que jamais; il le retint, & l'on distingua l'*ariette* & le vaudeville. Mais l'Opéra comique ayant pris dans la suite un caractère plus élevé, & les sentimens qui l'animoient l'ayant rendu susceptible d'une Musique plus variée, plus expressive, on sentit qu'on pouvoit faire mieux que d'y donner à des voix légères

des modulations brillantes à exécuter : on fit des chants qui avoient eux-mêmes du caractère & de l'expression ; & ce fut alors qu'on s'aperçut, quoi qu'en eût dit Rousseau, que notre langue étoit susceptible des beautés véritables de la Musique italienne. Il eût donc fallu distinguer, dès ce moment, l'*Ariette* qui n'étoit que brillante, de l'air expressif & passionné. Mais l'usage étoit établi d'appeler *Ariette* tous les airs de l'Opéra comique ; & quoique le goût eût décidé que les chants du Devin de Village étoient des *airs*, & non des *ariettes*, parce que le style en étoit simple & naturel, l'usage prévalut, & conserva le nom d'*ariette* pour tous les airs chantés sur le théâtre où l'*ariette* avoit brillé. Ainsi, l'air de Tom-Jone,

Amour, quelle est donc ta puissance ?

l'air du Déserteur,

Mourir n'est rien, c'est notre dernière heure ;

l'air de Silvain,

Je puis braver les coups du sort,
Mais non pas les regards d'un père :

s'appelèrent des *ariettes*.

Ce n'est pas tout : lorsque la Musique italienne, la plus simple, la plus noble, la plus pathétique, s'est établie sur le théâtre de l'Opéra, ceux qui, par goût, par opinion, par système, ont tâché de la dépriser, ont donné aussi le nom d'*ariettes*, non seulement aux airs d'un caractère brillant & léger, mais indistinctement à tous les chants, même aux plus sublimes, aux plus passionnés de ce nouveau genre d'Opéra ; & de l'idée de légèreté, de frivolité, de comique, originairement attachée au mot d'*ariette*, ils ont tiré cette induction, que la Musique italienne, la Musique des *ariettes* n'étoit pas digne de la Tragédie. On aura cependant quelque peine à croire que l'air de Roland,

Que me veux-tu, monstre effroyable ?

que l'air d'Atys,

Quel trouble agite mon cœur ?

que l'air de Cybèle,

Tremblez, ingrats, de me trahir;

que l'air d'Oreſte,

Cruel! & tu dis que tu m'aimes!

& celui de Pilade,

Oreſte! au nom de la patrie,

ſoient de cette Muſique, ou légère ou comique, qu'on appelle *ariettes*, ou jolis petits airs.

En italien, le mot *aria* ſignifie un *air* en général; ce n'eſt point un diminutif. Le mot *ariette* en eſt un; il faut donc le garder pour l'eſpèce de chant la plus légère & la moins expreſſive, & ne pas faire ſervir l'abus des mots à donner le change aux idées. *Voyez* AIR.

ARLÉQUIN. Perſonnage de la Comédie italienne. Le caractère diſtinctif de l'ancienne Comédie italienne eſt de jouer des ridicules, non pas perſonnels, mais nationaux. C'eſt une imitation groteſque des mœurs des différentes villes d'Italie;

d'Italie ; & chacune d'elles est représentée par un personnage qui est toujours le même. Pantalon est vénitien, le Docteur est bolonois, Scapin est napolitain, & *Arlequin* est bergamasque. Celui-ci est d'une singularité qui mérite d'être observée ; & il a fait long-temps les plaisirs de Paris, joué par trois acteurs célèbres, Dominique, Thomassin, & Carlin. Il est vraisemblable qu'un esclave africain fut le premier modèle de ce personnage. Son caractère est un mélange d'ignorance, de naïveté, d'esprit, de bêtise, & de grâce : c'est une espèce d'homme ébauché, un grand enfant, qui a des lueurs de raison & d'intelligence, & dont toutes les méprises ou les mal-adresses ont quelque chose de piquant. Le vrai modèle de son jeu est la souplesse, l'agilité, la gentillesse d'un jeune chat, avec une écorce de grossièreté qui rend son action plus plaisante ; son rôle est celui d'un valet patient, fidèle, crédule, gourmand, toujours amoureux, toujours dans l'embarras, ou pour son maître, ou pour

lui-même, qui s'afflige, qui se console avec la facilité d'un enfant, & dont la douleur est aussi amusante que la joie.

Ce rôle exige beaucoup de naturel & d'esprit, beaucoup de grâce & de souplesse.

Les François l'ont employé quelquefois heureusement dans leurs comédies, comme de Lisle dans *Arlequin sauvage*, & dans *Timon le Misanthrope*; mais en général la liberté du jeu de cet acteur naïf, & l'originalité de son langage s'accommodent mieux d'un simple canevas, qu'il remplit à sa guise, que du rôle le mieux écrit.

ARTS LIBÉRAUX. Rien de plus bizarre en apparence que d'avoir ennobli les *arts* d'agrément, à l'exclusion des *arts* de première nécessité; d'avoir distingué dans un même *art* l'agréable d'avec l'utile, pour honorer l'un de préférence à l'autre; & cependant rien de plus raisonnable que ces distinctions, à les regarder de près.

La société, après avoir pourvu à ses besoins, s'est occupée de ses plaisirs ; & le plaisir, une fois senti, est devenu un besoin lui-même. Les jouissances sont le prix de la vie ; & on a reconnu, dans les *arts* d'agrément, le don de les multiplier. Alors, regardant tous les *arts* comme utiles, & sans distinctions des genres de bonté, on n'a considéré que l'encouragement qu'exigeoient les uns & les autres ; & on leur a proposé des récompenses relatives aux facultés & aux inclinations de ceux qui devoient s'y exercer.

Le premier objet des récompenses est d'encourager les travaux. Or des travaux qui ne demandent que des facultés communes, telles que la force du corps, l'adresse de la main, la sagacité des organes, & une industrie facile à acquérir par l'exercice & l'habitude, n'ont besoin, pour être excités, que de l'appât d'un bon salaire. On trouvera par-tout des hommes robustes, laborieux, agiles, adroits de la main, qui seront satisfaits

de vivre à l'aiſe en travaillant, & qui travailleront pour vivre.

A ces *arts*, même aux plus utiles & de première néceſſité, on a donc pu ne propoſer qu'une vie aiſée & commode; & les qualités naturelles qu'ils ſuppoſent, ne ſont pas ſuſceptibles de plus d'ambition. L'ame d'un artiſan, celle d'un laboureur, ne ſe repaît point de chimères; & une exiſtence idéale l'intéreſſeroit foiblement.

Mais pour les *arts* dont le ſuccès dépend de la penſée, des talens de l'eſprit, des facultés de l'ame, ſur-tout de l'imagination, il a fallu non ſeulement l'émulation de l'intérêt, mais celle de la vanité; il a fallu des récompenſes analogues à leur génie, & dignes de l'encourager, une eſtime flatteuſe aux uns, une eſpèce de gloire aux autres, & à tous des diſtinctions proportionnées aux moyens & aux facultés qu'ils demandent.

Ainſi s'eſt établie dans l'opinion la prééminence des *arts libéraux* ſur les

arts méchaniques, sans égard à l'utilité, ou plutôt en les supposant diversement utiles, les uns aux besoins de la vie, les autres à son agrément.

Cette distinction a été si précise, que, dans le même *art*, ce qui exige un degré peu commun d'intelligence & de génie, a été mis au rang des *arts libéraux*; tandis qu'on a laissé au nombre des *arts* méchaniques, ce qui ne suppose que des moyens physiques, ou les facultés de l'esprit données à la multitude. Telle est, par exemple, la différence de l'architecte & du maçon, du statuaire & du fondeur, &c. Quelquefois même on a séparé la partie spéculative & inventive d'un *art* méchanique, pour l'élever au rang des sciences, tandis que la partie exécutive est restée dans la foule des *arts* obscurs. Ainsi, l'Agriculture, la Navigation, l'Optique, la Statique tiennent par une extrémité aux connoissances les plus sublimes, & par l'autre à des *arts* qu'on n'a point ennoblis.

Les *arts libéraux* se réduisent donc à ceux-ci : l'Eloquence, la Poésie, la Musique, la Peinture, la Sculpture, l'Architecture, la Gravure considérée dans la partie du Dessin.

Par un renversement assez singulier, on voit que les plus honorés des *arts*, & ceux en effet qui méritent le plus de l'être, par les facultés qu'ils demandent & par les talens qu'ils supposent, que les seuls même d'entre les *arts* qui exigent une intelligence, une imagination, un génie rare, & une délicatesse d'organes dont peu d'hommes ont été doués, sont presque tous des *arts* de luxe, des *arts* sans lesquels la société pourroit être heureuse, & qui ne lui ont apporté que des plaisirs de fantaisie, d'habitude, & d'opinion, ou d'une nécessité très-éloignée de l'état naturel de l'homme. Mais ce qui nous paroît un caprice, une erreur, un désordre de la nature, ne laisse pas d'être conforme à ses desseins ; car ce qui est vraiment nécessaire à l'homme, a dû être

facile à tous ; & ce qui n'eſt poſſible qu'au plus petit nombre, a dû être inutile au plus grand.

Parmi les *arts libéraux*, les uns s'adreſſent plus directement à l'ame, comme l'Eloquence & la Poéſie ; les autres plus particuliérement aux ſens, comme la Muſique & la Peinture : les uns emploient, pour s'exprimer, des ſignes fictifs & changeans, les ſons articulés ; un autre emploie des ſignes naturels, & partout les mêmes, les accens de la voix, le bruit des corps ſonores ; les autres emploient, non pas des ſignes, mais l'apparence même des objets qu'ils expriment, les ſurfaces & les contours, les couleurs, l'ombre, & la lumière ; un autre enfin n'exprime rien (je parle de l'Architecture), mais ſon étude eſt d'obſerver ce qui plaît au ſens de la vue, ſoit dans le rapport des grandeurs, ſoit dans le mélange de formes ; & ſon mérite eſt de réunir l'agrément & l'utilité.

Enfin parmi ces *arts*, les uns ont la nature pour modèle ; & leur excel-

lence consiste à la choisir, & à composer d'après elle, aussi bien qu'elle, & mieux qu'elle-même : ainsi opèrent la Poésie, la Peinture, & la Sculpture. Tel autre exprime la vérité même, & n'imite rien ; mais aux moyens qu'il emploie, il donne toute la puissance dont ces moyens sont susceptibles : ainsi, l'Éloquence déploie tous les ressorts du sentiment, toutes les forces de la raison. Tel autre imite ou par ressemblance ou seulement par analogie : ainsi, la Musique a deux organes, l'un naturel, l'autre factice, la voix humaine, & les instrumens qui peuvent seconder la voix, y suppléer, porter à l'ame, par l'entremise de l'oreille, d'agréables émotions.

On voit combien il seroit difficile de réduire, à un même principe, des *Arts* dont les moyens, les procédés, l'objet diffèrent si essentiellement.

Quand il seroit vrai, comme un musicien célèbre l'a prétendu, que le principe universel de l'harmonie & de la mélodie fût dans la nature ; il s'ensuivroit

que la nature feroit le guide, mais non pas le modèle de la mufique. Tous les fons & tous les accords font dans la nature, fans doute ; mais l'*art* eft de les réunir & d'en compofer un enfemble qui plaife à l'oreille & qui porte à l'ame d'agréables émotions : or qu'on nous dife à quoi ce compofé reffemble. Eft-ce dans le chant des oifeaux, dans les accens de la voix humaine, que la Mufique a pris le fyftême des modulations & des accords ?

Cet *art* eft peut-être le plus profond fecret que l'homme ait dérobé à la nature. Le peintre n'a qu'à ouvrir les yeux ; dira-t-on de même que le muficien n'a qu'à prêter l'oreille pour trouver des modèles ? La Mufique, il eft vrai, imite affez fouvent ; & la vérité embellie eft un nouveau charme pour elle : mais qui la réduiroit à l'imitation, à l'expreffion de la nature, lui retrancheroit les plus frappans de fes prodiges, & à l'oreille les plus fenfibles & les plus chers de fes plaifirs. La Mufique reffemble donc, d'un côté,

à la Poéſie, laquelle embellit la nature en l'imitant ; & de l'autre, à l'Architecture, qui ne conſulte que le plaiſir du ſens qu'elle doit affecter.

En étudiant les *arts*, il faut ſe bien remplir de cette idée, qu'indépendamment des plaiſirs réfléchis que nous cauſent la reſſemblance & le preſtige de l'imitation, chacun des ſens a ſes plaiſirs purement phyſiques, comme le goût & l'odorat : l'oreille ſur-tout a les ſiens ; elle y eſt même d'autant plus ſenſible, qu'ils ſont plus rares dans la nature. Pour mille ſenſations agréables qui nous viennent par le ſens de la vue, il ne nous en vient peut-être pas une par le ſens de l'ouïe. On diroit que cet organe étant ſpécialement deſtiné à nous tranſmettre la parole, & la penſée avec elle, la nature, par cela ſeul, ait cru l'avoir aſſez favoriſé. Tout, dans l'univers, ſemble fait pour les yeux, & preſque rien pour les oreilles. Auſſi de tous les *arts*, celui qui a le plus d'avantage à rivaliſer avec la nature, c'eſt l'*art* des accords & du chant.

L'Architecture est encore moins que la Musique asservie à l'imitation. Quelle idée, que de lui donner pour modèle la première cabane dont l'homme sauvage imagina de se faire un abri ! Quand cette cabane, cette ébauche de l'*art*, en contiendroit les élémens, elle n'a pas été donnée par la nature : elle est, comme l'église de S. Pierre de Rome, un composé artificiel : ce fut le coup d'essai de l'industrie ; & il est étrange de vouloir que l'essai soit le modèle du chef-d'œuvre. Comment tirer de cette cabane l'idée des proportions, des profils, des formes les plus régulières ?

Le prodige de l'*art* n'a pas été d'employer des colonnes & des chevrons : c'est la plus simple & la plus grossière des inventions de la nécessité. Le prodige a été de déterminer les rapports des hauteurs & des bases, l'ensemble harmonieux, l'équilibre des masses, la précision & l'élégance des profils, des saillies, & des contours. Est-ce la raison, l'analogie, la nature enfin, qui a donné la compo-

sition de l'ordre corinthien, le plus magnifique de tous, le plus agréable, & le plus insensé ? Les colonnes rappellent des tiges d'arbres, qui supportoient de longues poutres, & des solives en travers, figurées par l'entablement ; je le veux bien : mais où l'inventeur de l'ordre corinthien a-t-il vu, soit dans la nature, soit dans les premières inventions de la nécéssité, un vase entouré d'une plante, placé au bout d'une tige d'arbre, & soutenant un lourd fardeau ? Callimaque l'a vu ce vase ; mais il l'a vu par terre, & ne supportant rien. L'emploi qu'il en a fait répugne au bon sens & à la vraisemblance ; & cependant cette absurdité est, au gré des yeux, le plus riche, le plus bel ornement de l'Architecture. Les rouleaux, ou volutes, de l'ordre ionique ne sont pas moins ridiculement employés ; & c'est encore une beauté. L'*art* même, depuis deux mille ans, cherche en vain à renchérir sur ces compositions ; rien n'en peut approcher : les proportions de l'Architecture grecque restent encore inaltérables ; & sans avoir de

modèle dans la nature, elles ſemblent deſtinées à être éternellement elles-mêmes le modèle de l'*art*. Pourquoi cela ? C'eſt que le plaiſir des yeux eſt, comme celui de l'oreille, attaché à de certaines impreſſions, & que ces impreſſions dépendent de certains rapports, que la nature a mis entre l'objet & l'organe. Mais ſaiſir ces rapports ce n'eſt pas imiter, c'eſt deviner la nature.

Ainſi procède l'Eloquence; elle n'imite rien : l'orateur n'eſt pas un mime; il parle d'après lui, il tranſmet ſa penſée, il exprime ſes ſentimens. Mais dans le deſſein d'émouvoir, d'éclairer, de perſuader, de faire paſſer dans nos cœurs les mouvemens du ſien, il choiſit avec réflexion ce qu'il connoît de plus capable de nous remuer à ſon gré. C'eſt encore ici l'influence de l'eſprit ſur l'eſprit, l'action de l'ame ſur l'ame, le rapport des objets avec l'organe du ſentiment, qu'il faut étudier ; & pour maîtriſer les eſprits, le ſoin de l'orateur eſt de connoître ce qui les touche & peut les émou-

voir comme il entend qu'ils ſoient émus.

Dans les *arts* même dont l'imitation ſemble être le partage, comme la Poéſie, la Peinture, la Sculpture, copier n'eſt rien, choiſir eſt tout. Les détails ſont dans la nature, mais l'enſemble eſt dans le génie. L'invention conſiſte à compoſer des maſſes qui ne reſſemblent à rien, & qui, ſans avoir de modèle, aient pourtant de la vérité : or quel eſt dans la nature le principe & la règle de ces compoſitions ? Il n'y en a pas d'autre que la connoiſſance de l'homme, l'étude de ſes affections, le réſultat des impreſſions que les objets font ſur l'organe. Cela eſt évident pour le choix, le mélange, & l'harmonie des couleurs, la beauté des contours, l'élégance des formes : l'œil en eſt le juge ſuprême ; & la même étude de la nature, qui démêlé les ſons qui plaiſent à l'oreille, nous a éclairés ſur le choix des objets qui plaiſent aux yeux.

Même théorie à l'égard de la partie intellectuelle de la Peinture, & à l'égard de la Poéſie, qui eſt l'*art* de peindre à l'eſprit.

Il eſt auſſi impoſſible d'expliquer les plaiſirs de la penſée & du ſentiment, que ceux de l'oreille & des yeux. Mais une expérience habituelle nous fait connoître que la faculté de ſentir & d'imaginer a dans l'homme une activité inquiète, qui veut être exercée, & de telle façon plutôt que de telle autre.

La nature nous préſente pêle-mêle, ſi j'oſe le dire, ce qui flatte & ce qui bleſſe notre ſenſibilité : or l'imitation ſe propoſe, non ſeulement l'illuſion, mais le plaiſir ; c'eſt-à-dire, non ſeulement d'affecter l'ame en la trompant, mais de l'affecter comme elle ſe plaît à l'être. Ce choix eſt le ſecret de l'*art*, & rien dans la nature ne peut nous le révéler, que l'étude même de l'homme, & des impreſſions de plaiſir ou de peine qu'il reçoit des objets dont il eſt affecté.

C'eſt ce diſcernement acquis par l'obſervation, qui éclaire & conduit l'artiſte : mais il eſt le guide du parfumeur, comme celui du poète & du peintre ; & que l'*art* imite ou n'imite pas, s'il eſt de

ſon eſſence d'être un *art* d'agrément, ſon principe eſt le choix de ce qui peut nous plaire. La différence eſt dans les organes qu'on ſe propoſe de flatter, ou plutôt dans les affections que chacun des *arts* peut produire.

Les *arts* d'agrément qui ne portent à l'ame que des ſenſations, comme celui du parfumeur, ne ſeront jamais comptés parmi les *arts libéraux*. Ceux-ci ont ſpécialement pour organes l'œil & l'oreille, les deux ſens qui portent à l'ame des ſentimens & des penſées ; & c'eſt à quoi l'opinion ſemble avoir eu égard, lorſqu'elle a marqué à chacun d'eux ſa place & le rang qu'il devoit tenir.

Les *arts* s'accordent aſſez ſouvent pour embellir à frais communs le même objet, & produire un plaiſir compoſé de leurs impreſſions réunies : c'eſt ainſi que l'Architecture & la Sculpture, la Poéſie & la Muſique travaillent de concert ; mais il ne faut pas croire que ce ſoit dans la vue de faire plus d'illuſion, en imitant mieux leur objet. Un obſervateur habile

a déjà remarqué que les deux *arts* dont l'alliance étoit le plus ſenſiblement indiquée par leurs rapports (la Sculpture & la Peinture) ſe nuiſent l'un à l'autre en ſe réuniſſant. Une belle eſtampe fait plus de plaiſir qu'une ſtatue colorée : dans celle-ci, l'excès de reſſemblance ôte à l'illuſion ſon mérite & ſon agrément. *Voy.* ILLUSION, IMITATION, *&c.*

ARTICULATION. Depuis la leçon du *Bourgeois Gentilhomme*, il n'y a guère moyen de parler ſérieuſement de la manière de prononcer les lettres; mais, raillerie ceſſante, il ne feroit peut-être pas inutile d'analyſer le mécaniſme de la parole : on trouveroit dans cette analyſe la raiſon phyſique de la rudeſſe ou de la douceur, de la lenteur ou de la rapidité naturelle des *articulations*, &, en deux mots, les élémens de la proſodie & de la mélodie d'une langue.

Parmi les voyelles, on trouveroit que les ſons graves ont naturellement de la

lenteur, par la raison que l'organe, en formant ces sons, éprouve une modification plus pénible; que les sons grêles veulent être brefs; que les sons moyens sont égalemens susceptibles ou de lenteur par leur volume, ou de vîtesse par la facilité que nous avons à les former. *Voyez* PROSODIE.

L'étude de l'*articulation*, ou des mouvemens combinés des organes de la parole, pour donner aux sons de la voix les qualités qui en font des *consonnes*, seroit encore plus curieuse. On distingueroit d'abord parmi les consonnes celles où un souffle muet, une espèce de bruit confus précède l'*articulation*, comme l'*m* & l'*n* consonne; comme l'*f* & son doux le *v*; comme l'*s* double & son doux le *z*; comme le *g* & l'*l* mouillés; & celles où l'*articulation* n'est précédée d'aucun souffle, comme le *p*, & son doux le *b*; comme le *t*, & son doux le *d*; comme le *k*, & l'*x* simple. De là un caractère propre, qui assigne à chacune d'elles une place dans l'harmonie.

imitative, détail que nous mépriserons peut-être, mais que les grecs ne méprisoient pas.

On trouveroit dans la nature la raison du choix que les anciens avoient fait de l'*m* & de l'*n* pour être les signes du son nasal; & on s'apercevroit, avec surprise, que pour faire passer & retentir dans le nez le son d'une voyelle, on est obligé de l'intercepter, ou avec la langue, en la disposant de la même façon que pour l'*articulation* de l'*n*, ou avec les lèvres, en les pressant comme pour l'*articulation* de l'*m*; & de là cette conséquence que les nasales des latins & des italiens, où l'*articulation* de l'*n* se fait sentir, peuvent bien être brèves, par la raison que l'*articulation* éteint le retentissement, comme dans *Examen*, *Hymen*; mais que les nasales françoises, où la langue ne fait qu'intercepter le son, sans le détacher nettement, doivent toutes se prolonger. Les latins eux-mêmes ne faisoient brèves que ces nasales grecques dont l'*articu-*

lation coupoit le retentissement : *culmen*, *tibicen*, *omen*, *barbiton* ; mais toutes les nasales en *m*, *deum*, *finem*, *romam*, *enim*, étoient longues, par la raison qu'elles n'étoient, comme les nôtres, que des voyelles inarticulées : si bien que, dans les vers, on les élidoit comme voyelles finales, afin d'éviter l'*hiatus*.

Dans cette analyse, on verroit pourquoi on a confondu la foible *articulation* du *y* avec le son de l'*i*, & que la légère application de la langue contre les dents étant la même pour donner le son de l'*i* & l'*articulation* du *y*, il n'est pas possible d'exécuter celle-ci sans que le son analogue se fasse entendre, comme dans *payer*, *moyen*, *citoyen*.

On verroit pourquoi l'*articulation* est plus forte ou plus foible, plus rude ou plus douce en elle-même, suivant le caractère de la consonne qui frappe la voyelle ; pourquoi les *articulations*, relativement l'une à l'autre, sont aussi plus ou moins liantes, plus ou moins dociles.

à se succéder ; pourquoi les unes se suivent coulamment & avec aisance, les autres se froissent & se brisent dans leur collision ; & l'étude de tous ces effets contribueroit à éclairer le choix de l'oreille.

On verroit pourquoi l'*l* est facile après l'*r*, & l'*r* pénible après l'*l* ; pourquoi deux labiales ne peuvent s'allier ensemble, *abfert*, *abfugit* ; non plus que deux dentales dont l'une est la foible de l'autre, *adtendere*, que les latins avoient répudié ; pourquoi le passage d'une labiale à une dentale est facile du foible au foible, comme dans *ab-diquer* ; du fort au fort, comme dans *ap-titude* ; du foible au fort, comme dans *ob-tenir* ; & très-pénible du fort au foible, comme dans *Cap-de Bonne-Espérance*, que l'on est obligé de prononcer *Cab-de Bonne-Espérance.*

On trouveroit de même la raison de la difficulté que nous éprouvons à prononcer l'*x* après l'*s* & réciproquement, comme Quintilien l'a remarqué : *Virtus Xerxis*, *ars studiorum*, &c.

Ce ne seroit donc pas une étude aussi

puérile qu'on l'imagine ; & plus d'un poète en auroit eu beſoin, pour ſuppléer au don d'une oreille ſenſible, qui ſeule peut-être a manqué a quelques-uns de ceux qu'on eſtime, & qu'on ne lit pas. *Voyez* HARMONIE DE STYLE.

ATTENTION. C'eſt une action de l'eſprit qui fixe la penſée ſur un objet & l'y attache ; au contraire de la diſſipation, qui la dérobe à elle-même ; de la rêverie, qui la laiſſe aller au haſard ſur mille objets, dont aucun ne l'arrête ; & de la diſtraction, qui l'amuſe loin de l'objet qui la doit occuper.

L'*attention* donne à l'eſprit une fécondité ſurprenante & bien ſouvent ineſpérée : c'eſt peut-être le plus grand ſecret de l'art, le plus grand moyen du génie (*a*). Ce que tout le monde aperçoit d'un coup-d'œil dans la nature, n'a rien de piquant dans l'imitation : le charme de

---

(*a*) *Inter ingenium & diligentiam per paululum loci reliquum eſt arti.* (De orat.)

celle-ci consiste à nous frapper de mille traits intéressans qui nous avoient échappé : or c'est l'*attention* qui les saisit, & qui, changée en habitude, distingue le regard pénétrant de l'artiste, du regard distrait, vague, & confus, de la multitude.

Il n'est pas bien décidé que le poète, dont les peintures vous ravissent par la nouveauté des détails & leur vérité singulière, soit né avec plus de talent que vous pour imiter la nature : vous l'auriez peinte comme lui, si vous l'aviez étudiée avec la même *attention* que lui. Mais tandis que vos yeux se promènent sans réflexion, comme sans dessein, sur ce qui se passe autour de vous ; les siens ne cessent d'épier la nature, & d'observer ce qui lui échappe de singulier & de piquant.

Lorsque l'*attention* se porte sur ce qui se passe au dedans de nous-mêmes, elle s'appelle *réflexion* ; & lorsque la *réflexion* est profonde & long-temps fixe, elle s'appelle *méditation* : c'est la source

des grandes penſées. Rien de ſuperficiel n'eſt rare ; rien de commun n'eſt précieux. C'eſt en creuſant, que le génie s'enrichit des tréſors cachés dans les entrailles de la nature, ſemblable au chêne que nous peint Virgile, qui plus il étend ſes racines, plus il élève ſes rameaux.

B.

BALLADE. Petit poème régulier, compoſé de trois couplets & d'un envoi, en vers égaux, avec un refrein, c'eſt-à-dire, avec le retour du même vers à la fin des couplets, ainſi qu'à la fin de l'envoi.

Dans la *Ballade*, les trois couplets ſont ſymétriquement égaux, ſoit pour le nombre des vers, ſoit pour l'enlacement des rimes. C'eſt une ſtance de huit, de dix, de douze vers, en deux parties. L'envoi n'en eſt qu'une moitié, & il répond communément à la ſeconde partie de la ſtance.

ſtance. Les parties correſpondantes des trois couplets ſont ſur les mêmes rimes; & l'envoi conſerve les rimes de la partie à laquelle il répond.

Ce petit poème a de la grâce & de la régularité dans ſa forme; & quand le refrein en eſt heureuſement amené à la fin des couplets, il leur donne un tour très-piquant.

Nos anciens poètes, comme Villon & Marot, n'y ont employé que les vers de dix & de huit ſyllabes : celui de douze n'étoit guère en uſage; & ſa gravité ſembleroit déplacée dans un poème qui doit garder la naïveté du vieux temps.

La *Ballade* a paſſé de mode depuis Mme Deshoulières; mais ſi quelqu'un veut s'y amuſer encore, il fera bien de lui conſerver le tour du ſtyle de Marot, ſans trop affecter ſon langage. La Fontaine eſt un excellent maître dans l'art de rajeunir cette ancienne naïveté.

Comme la forme de la *Ballade* eſt difficile à décrire avec préciſion, en voici

un modèle, pris de Marot, & dans lequel on remarquera, comme une singularité, qu'il y a deux refreins au lieu d'un.

BALLADE du frère Lubin.

Pour courir en poste à la ville,
Vingt fois, cent fois, ne sais combien;
Pour faire quelque chose vile;
Frère Lubin le fera bien.
Mais d'avoir honnête entretien,
Ou mener vie salutaire,
C'est à faire à un bon chrétien:
Frère Lubin ne le peut faire.

Pour mettre (comme un homme habile)
Le bien d'autrui avec le sien,
Et vous laisser sans croix ne pile;
Frère Lubin le fera bien.
On a beau dire, je le tien,
Et le presser de satisfaire;
Jamais ne vous en rendra rien:
Frère Lubin ne le peut faire.

Pour débaucher, par un doux style,
Quelque fille de bon maintien,
Point ne faut de vieille subtile;
Frère Lubin le fera bien.
Il prêche en théologien;

Mais pour boire de belle eau claire,
Faites la boire à notre chien :
Frère Lubin ne le peut faire.

Envoi.

Pour faire plutôt mal que bien,
Frère Lubin le fera bien ;
Mais si c'est quelque bonne affaire,
Frère Lubin ne le peut faire.

Le temps de la galanterie fut celui de la *Ballade*, ainsi que de tous ces petits poèmes qui composoient, nous dit Marot, le *Bréviaire du temple* de l'amour.

Ce sont Rondeaux, *Ballades*, Virelais,
Mots à plaisir, Rimes & Triolets,
Lesquels Vénus apprend à retenir
A un grand tas d'amoureux nouvelets,
Pour mieux savoir dames entretenir.

La régularité sévère de ces petites pièces de poésie en a fait abandonner le genre, & c'est ce qui auroit dû le rendre intéressant.

Le sentiment de la difficulté vaincue entre plus qu'on ne pense dans le plaisir que nous font les arts ; & lorsque cette

difficulté n'eſt pas trop génante, qu'il y a de l'adreſſe à la vaincre, & qu'il en réſulte un agrément de plus ; elle eſt précieuſe à conſerver. C'eſt peut-être ce qui nous rend ſi chère l'habitude des vers rimés ; c'eſt auſſi ce qui nous doit faire regretter ces petits poèmes qui dans leur forme preſcrite avoient de l'élégance & de la grâce, & dans leſquels la facilité unie à la contrainte étoit un objet de ſurpriſe, & par conſéquent un plaiſir de plus. Tels étoient le Sonnet, le Rondeau, le Virelai, le Triolet, le Chant, & la *Ballade*.

Le Sonnet eſt peut-être le cercle le plus parfait qu'on ait pu donner à une grande penſée, & la diviſion la plus régulière que l'oreille ait pu lui preſcrire. Le couplet ne peut guère avoir de plus jolie forme que celle du Triolet. Le tour du Rondeau & du Virelai donne de la ſaillie au badinage & à l'épigramme. La *Ballade*, comme le Chant, donne, par ſon refrein, de l'élégance & de la grâce aux ſtances qui la compoſent. Cha-

cun de ces petits poèmes avoit son caractère particulier & ses règles prescrites, c'est-à-dire, des guides sûrs pour le talent & pour le goût.

Ce qu'on appelle aujourd'hui *Poésies fugitives*, n'a plus ni forme ni dessein: elles sont libres, mais trop libres. La facilité, que suit la négligence, en fait produire avec une abondance qui ajoute encore au dégoût de leur insipidité. Des hommes de génie, dont ces poésies légères sont les délassemens, y excelleront toujours. Mais le génie est rare; & le talent médiocre, qui auroit peut-être réussi à bien tourner une *Ballade* ou un Rondeau, ne fera, dans une pièce de vers libres, qu'ensiler des rimes communes & des idées plus communes encore, sans aucune peine, il est vrai, mais aussi sans aucun mérite, ni du côté du goût, ni du côté de l'art.

BARREAU. C'est le lieu où l'on plaide devant les juges; & le genre de style ou d'éloquence en usage dans la

plaidoirie, s'appelle ſtyle du *barreau*. Eloquence du *barreau*.

On a ſouvent confondu, en parlant des anciens, le *barreau* avec la tribune, & les avocats avec les orateurs, ſans doute à cauſe que l'un de ces emplois menoit à l'autre, & que bien ſouvent le même homme les exerçoit à la fois.

Il y avoit à Athènes trois ſortes de tribunaux : celui de l'Aréopage, qui ne jugeoit qu'au criminel, & d'où l'Eloquence pathétique étoit bannie ; celui des juges particuliers, devant leſquels ſe plaidoient les cauſes qui n'étoient pas capitales ; & celui du peuple, auquel on déféroit une loi qu'on croyoit mauvaiſe, & qui avoit droit de l'abroger. Les deux premiers de ces tribunaux répondoient à notre *barreau*, le dernier répondoit au *Forum* ou à la tribune romaine. Il y avoit de plus les aſſemblées publiques, où le peuple & le Sénat ſiégeoient enſemble, & dans leſquelles s'agitoient les affaires d'état. Démoſthène nous a décrit la forme de ces aſſemblées, que les

pritanes) ou les chefs du Sénat, avoient seuls droit de convoquer, & auxquelles le peuple présidoit par tribus. *Voyez* DÉLIBÉRATIF.

Tant que Rome fut libre, le *Forum*, où le peuple étoit juge, fut le tribunal suprême. Le tribunal des préteurs, celui des censeurs, celui des chevaliers, celui du Sénat même étoit subordonné à celui du peuple. Mais depuis César, & sous les empereurs, toutes les grandes causes furent attribuées au Sénat; l'autorité des préteurs s'accrut; celle du peuple fut anéantie; & l'Eloquence de la tribune périt avec la liberté.

Ainsi, dans Rome & dans Athènes, tantôt les causes se plaidoient devant les juges, esclaves de la loi; tantôt devant le législateur, qui avoit le droit d'abroger la loi, de l'adoucir, de la changer, de la laisser dormir, de lui imposer le silence, en un mot, de mettre sa volonté à la place de la loi même. Voilà ce qui distingue essentiellement le *barreau* d'avec la tribune. *Voyez* ORATEUR.

Autant les fonctions de l'orateur étoient en honneur dans Athènes & dans Rome, autant la profession d'avocat y fut avilie par la vénalité, la corruption, & la mauvaise foi. Démosthène, qui l'avoit exercée, se vantoit d'avoir reçu cinq talens pour se taire, dans une cause où sans doute on appréhendoit qu'il ne parlât: & comme il s'étoit fait payer son silence, on juge bien que lui & ses pareils faisoient encore mieux acheter leur voix. *Rien ne fut plus vénal dans Rome*, dit Tacite, *que la perfidie des avocats.*

Chez nos bons aïeux, lorsque tous les crimes étoient taxés, que pour cent sous on pouvoit couper le nez ou l'oreille à un homme; ce beau tarif, appuyé de la preuve, ou par témoin, ou par serment, ou par le sort des armes, avoit peu besoin d'avocats. Les lois romaines introduites, les rendirent plus nécessaires. Mais le *barreau* ne prit une forme raisonnable & décente que dans le quatorzième siècle, lorsque le Parlement, devenu sédentaire sous Philippe le Bel, fut le rempart de

l'innocence & de la foibleſſe, ſi long-temps opprimées aux tribunaux militaires & barbares des grand vaſſaux.

L'uſage de faire parler pour ſoi un homme plus inſtruit, plus habile que ſoi, a dû s'introduire par-tout où la raiſon & la juſtice ont pu ſe faire entendre. Mais cette inſtitution avoit un vice radical, d'où ſont dérivés tous les vices de l'Eloquence du *barreau*. L'avocat, en plaidant une cauſe qui n'eſt pas la ſienne, joue un rôle qui n'eſt pas le ſien: voilà pourquoi, ſi l'on en croit Ariſtophane, Cicéron, Pétrone, Quintilien, la déclamation a été dans tous les temps le caractère dominant de l'Eloquence du *barreau*. *Voyez* DÉCLAMATION.

Si les plaideurs étoient leurs avocats eux-mêmes, ils expoſeroient les faits avec ſimplicité; ils diroient leurs raiſons ſans emphaſe; & s'ils employoient les mouvemens d'une Eloquence paſſionnée, ces mouvemens ſeroient placés, & ſeroient au moins pardonnables.

Mais un avocat, revêtu du perſonnage

du plaideur, a beſoin d'un talent très-rare pour le remplir avec bienſéance, avec force, avec dignité; & lorſque ce talent lui manque, il met à la place de la vraie éloquence, une déclamation factice, tantôt ridicule par l'abus de l'eſprit & par l'enflure des paroles, tantôt révoltante par ſon impudence, tantôt criminelle par ſes artifices ou par ſes odieux excès.

Quand c'eſt par vanité que l'orateur, dans une cauſe qui ne demande que de la raiſon, de la clarté, de la méthode, cherche à répandre les fleurs d'une Rhétorique étudiée, il n'eſt que vain & ridicule; & s'il eſt jeune, on pardonne à ſon âge. Mais lorſqu'oubliant ſon caractère, il prend le rôle de bouffon, &, par des railleries indécentes, cherche à faire rire ſes juges; il ſe dégrade & s'avilit.

Lorſque dans une cauſe qui de ſa nature ne peut exciter aucun des mouvemens de l'Eloquence véhémente, il ſe bat les flancs pour paroître ému & pour émouvoir, qu'il emploie de grands mots pour exprimer de petites choſes, & qu'il

prodigue les figures les plus hardies & les plus fortes pour un ſujet ſimple & commun (ce que Montaigne appelle *faire de grands ſouliers pour de petits pieds*); il n'eſt qu'un charlatan & un mauvais déclamateur. Mais lorſqu'il ſe met à la place d'un plaideur outré de colère, & qu'il vomit pour lui tout ce que la vengeance, la haîne envenimée peut avoir de noirceur & de malignité ; qu'il déshonore un homme, une famille entière, ſous le prétexte, ſouvent léger, que ſa cauſe l'y autoriſe ; il eſt l'eſclave des paſſions d'autrui, le plus lâche des complaiſans, & le plus vil des mercenaires. Cette licence, trop long-temps effrénée, a été la honte de l'ancien *barreau*, quelquefois l'opprobre du *barreau* moderne ; & quoiqu'en genéral l'honnêteté ſoit l'ame de l'Ordre des avocats, ils n'ont peut-être pas été aſſez ſévères à réprimer un abus ſi criant.

« Cet Ordre auſſi ancien que la magiſtrature, auſſi noble que la vertu, auſſi néceſſaire que la juſtice (c'eſt M.

d'Agueſſeau qui parle), où l'homme, unique auteur de ſon élévation, tient les autres hommes dans la dépendance de ſes lumières, & les force de rendre hommage à la ſeule ſupériorité de ſon génie, heureux de ne devoir ni les dignités aux richeſſes, ni la gloire aux dignités», ne doit rien ſouffrir qui profane un caractère ſi ſacré.

Qu'un avocat ſoit pénétré de la ſainteté de ſes fonctions, il commencera par ne ſe charger que de la cauſe qu'il croira juſte : alors, écartant l'artifice, il armera la vérité de tous les traits de force & de lumière qui peuvent frapper les eſprits ; il dédaignera les ornemens puérils & ambitieux ; il parlera avec le ſérieux de la décence & de la bonne foi ; & s'il ſe permet l'ironie, ce ne ſera que d'un ton ſévère & pour attacher le mépris à ce qui le doit inſpirer : ſon reſpect pour les lois ſe communiquera aux juges, & leur rappellera, s'ils peuvent l'oublier, la dignité de leurs fonctions : ce même reſpect ſe répandra dans l'ame

blée des auditeurs : il les avertira, comme a fait de nos jours l'un de nos avocats les plus célèbres, que le *barreau* n'eſt pas un théâtre, ni l'orateur un comédien ; & qu'une cauſe où il s'agit de décider ce qui eſt juſte, eſt profanée par des applaudiſſemens réſervés à ce qui n'eſt qu'ingénieux.

Avouons cependant, ce que M. d'Agueſſeau n'a pas craint d'avouer, que les juges ſont des hommes, & que la vérité n'eſt pas aſſez sûre d'elle-même avec eux, pour dédaigner les ornemens de l'art. « Sa première vertu, dit-il en parlant de l'avocat, eſt de connoître les défauts des autres (& c'eſt de ſes juges qu'il parle) ; ſa ſageſſe conſiſte à découvrir leurs paſſions, & ſa force à ſavoir profiter de leur foibleſſe. Les ames les plus rebelles, les eſprits les plus opiniâtres, ſur leſquels la raiſon n'avoit point de priſe, & qui réſiſtoient à l'évidence même, ſe laiſſent entraîner par l'attrait de la perſuaſion ; la paſſion triomphe de ceux

que la raiſon n'avoit pu dompter ; leur voix ſe mêle à celle des génies ſupérieurs ; les uns ſuivent volontairement la lumière que l'orateur leur préſente ; les autres ſont enlevés par un charme ſecret dont ils éprouvent la force, ſans en connoître la cauſe ; tous les eſprits convaincus, tous les cœurs perſuadés payent également à l'orateur ce tribut d'amour & d'admiration, qui n'eſt dû qu'à celui que la connoiſſance de l'homme élève au plus haut degré d'Eloquence ».

Voilà les excuſes dont s'autoriſe l'Eloquence artificieuſe & paſſionnée.

Malheur au peuple chez lequel cette Eloquence a de fréquentes occaſions de ſe ſignaler ! cela prouve qu'il eſt gouverné, non par les lois, mais par les hommes ; cela prouve que les affections perſonnelles, plus que la raiſon publique, décident des réſolutions & des jugemens du tribunal qui gouverne ou qui juge ; cela prouve que la multitude elle-même a beſoin d'être pouſſée par le vent

des passions ; & par-tout où ce vent domine, les naufrages seront fréquens pour l'innocence & pour l'équité.

Mais enfin, lorsque la constitution d'un Etat, ou sa condition est telle, que le juge a droit de prononcer d'après son affection personnelle, que l'Eloquence a le malheur de s'adresser à une volonté arbitraire, ou que, par la nature de l'objet, le juge est réellement libre ; l'Eloquence alors ne demandant à l'homme que ce qui dépend de son choix, elle a droit de mettre en usage tout ce qui peut l'intéresser : Socrate, cité devant l'Aréopage, s'interdit tous les artifices de l'Eloquence pathétique : l'Aréopage n'étoit que juge ; c'eût été vouloir le corrompre, que de lui parler le langage des passions. Encore la sévérité de Socrate fut-elle déplacée, puisqu'elle fit commettre aux juges le crime irrémissible de sa condamnation. *Voyez* PATHÉTIQUE. Mais Démosthène, pour entraîner la volonté d'un peuple libre, pouvoit employer le reproche, la menace, la plainte, intéresser

l'orgueil, jeter la honte & l'épouvante dans *l'ame des athéniens : de même Ci*céron, soit qu'il parlât au peuple, ou au Sénat, ou à César lui-même, pouvoit exciter à son gré la colère & l'indignation, la compassion & la clémence. Ainsi, la tyrannie & la liberté ouvrent également un champ libre à l'Eloquence pathétique. De même enfin nos orateurs chrétiens, ayant à persuader aux hommes, non seulement la vérité, mais aussi la bonté, peuvent, pour attendrir, pour élever les ames, employer les grands mouvemens d'une Eloquence véhémente & sublime.

« Il arrive souvent, dit Plutarque, que les passions secondent la raison & servent à roidir les vertus, comme l'ire modérée sert la vaillance, la haîne des méchans sert la justice, l'indignation à l'encontre de ceux qui sont indignement heureux : car leur cœur élevé de folle arrogance & insolence, à cause de leur prospérité, a besoin d'être réprimé ; & il n'y a personne qui voulût, encore

qu'il le pût faire, féparer l'indulgence de la vraie amitié; ou l'humanité, de la miféricorde; ni le participer aux joies & aux douceurs, de la vraie bienveillance & dilection». Ainfi, felon Plutarque, l'Eloquence, qu'il fait confifter à provoquer la paffion où elle eft, à la mêler où elle n'eft pas, à mettre la fenfibilité en jeu à la place de l'entendement, & la volonté à la place de la raifon & du jugement, peut trouver dans l'école d'un Philofophe, ou dans les affemblées d'un peuple libre, à s'exercer utilement.

Mais au *barreau* il n'en eft pas ainfi. Le juge ne porte point à l'audience une ame libre : il n'y eft que l'organe des lois; & les lois ne connoiffent ni l'amour, ni la haîne, ni la crainte, ni la pitié. Si le juge a reçu de la nature un cœur fenfible, un naturel paffionné, c'eft un ennemi de l'équité, qui le fuit à l'audience, & qu'il feroit à fouhaiter qu'il pût laiffer à la porte du fanctuaire des lois.

Dans l'Aréopage, nous dit Ariftote, on défendoit aux orateurs de rien dire

de pathétique & qui pût émouvoir les juges : un orateur qui eût parlé à l'ame, intéressé les passions, en eût été chassé comme un vil corrupteur. Cependant l'exemple de Phriné fait bien voir qu'on n'étoit pas toujours aussi sévère ; & Socrate, dans son apologie, n'eût pas eu besoin de dire à ses juges qu'il n'emploieroit aucun moyen de les toucher, si ces moyens lui avoient été rigoureusement interdits.

Lorsqu'on voit paroître au *barreau* cette enchanteresse publique, cette Eloquence *piperesse*, comme l'appelle Montaigne, on croit revoir Phriné dévoilée par Hypéride aux yeux de ses juges. Que leur demandez-vous ? d'être justes ? de prononcer comme la loi ? Vous n'avez pas besoin d'intéresser leurs passions : le cœur que vous voulez toucher doit être immobile & muet. Il en est donc de l'Eloquence pathétique comme des sollicitations : & si l'orateur ne veut pas se dégrader lui-même, & offenser les juges, en employant, pour les gagner, les manè-

ges honteux d'une Eloquence corruptrice, il ne plaidera devant ceux qui doivent être la loi vivante, que comme il plaideroit devant la loi, si, telle que l'imagination se la peint, incorruptible & inaltérable, elle résidoit dans son temple. Or on voit bien qu'il seroit absurde d'employer devant elle les mouvemens passionnés.

Le principe de l'Eloquence du *barreau* est donc que le juge a besoin d'être éclairé, non d'être ému.

Cette règle a pourtant quelques exceptions. La première, lorsqu'il s'agit d'apprécier la moralité des actions, d'en estimer le tort, l'injure, le dommage, de déterminer leur degré d'iniquité ou de malice, & de décider à quel point elles sont dignes devant la loi de sévérité ou d'indulgence, de châtiment ou de pardon. Dans ces causes, la loi, qui n'a pu tout prévoir, laisse l'homme juge de l'homme; & les faits étant du ressort du sentiment, le cœur doit les juger. Alors il est permis, sans doute, à l'orateur de parler au

cœur ſon langage ; de ſolliciter la pitié en faveur de ce qui en eſt digne, l'indulgence en faveur de la fragilité ; de faire ſervir la foibleſſe d'excuſe à la foibleſſe même, & l'attrait naturel d'une paſſion douce, d'excuſe à ſes égaremens; & au contraire, de préſenter les faits odieux dans toute la noirceur qui les caractériſe ; de développer les replis de l'artifice & du menſonge ; de peindre ſans ménagement la fraude ou l'uſurpation, l'ame d'un fourbe démaſqué, ou d'un ſcélérat confondu.

Mais alors même, en tirant de ſa cauſe les preuves, les moyens preſſans, qui la rendent victorieuſe, on doit éviter le ridicule d'en exagérer l'importance, & d'y employer des mouvemens outrés, ou des ſecours empruntés de trop loin.

Liſez dans le plaidoyer de Le Maître, *pour une fille déſavouée*, le parallèle d'Andromaque avec Marie Cognot. Dans le plaidoyer de ce même avocat pour une ſervante ſéduite par un clerc, parce que le clerc a voulu ſe piquer avec ſon

canif, pour signer de son sang une promesse de mariage, vous attendez-vous à le voir comparé à Catilina, qui fit boire du sang humain à ses complices ?

Mais que Le Maître se réduise aux moyens propres à sa cause, vous allez voir comme il est éloquent.

Une femme qui, dans sa servante, cachoit sa fille, la désavoue ; mais il lui est échappé de dire qu'*elle voudroit que ce fût sa fille*, & qu'*elle se propose de lui faire du bien*.

Qu'ici l'on se demande quelle induction l'avocat de la fille a pu tirer de ces paroles ; & après y avoir bien pensé, on sera étonné encore de l'éloquence de Le Maître dans cet endroit de son plaidoyer. « Quoi, dit-il à la mère, seroit-il bien possible que vous désirassiez d'avoir pour fille celle qui vous auroit accusée de désavouer votre fille ? désireriez-vous d'avoir donné la vie à celle qui auroit voulu vous ôter l'honneur ; & d'être mère d'une personne qui auroit voulu vous rendre odieuse à toute les mères ? désireriez-

vous que Dieu eût béni votre mariage de la naissance d'une créature à qui vous auriez sujet de désirer toutes les malédictions du monde ? désireriez-vous d'avoir enfanté un monstre d'imposture, & qui auroit voulu vous faire passer pour un monstre d'inhumanité ? Mais vous n'avez pas dit seulement que *vous désireriez qu'elle fût votre fille*, vous avez encore ajouté, dans votre interrogatoire, que *vous lui aviez toujours promis de la récompenser en mourant....* De récompenser ! qui ? une personne, laquelle, à votre compte, vous a des obligations infinies, envers qui vous avez été plutôt magnifique que libérale.... Mais quoi ! vous lui réservez encore, dites-vous, *votre bonne volonté !* Et ne l'avez-vous point perdue après ce qui s'est passé, entre vous deux, devant la justice ? Sans doute vous aviez oublié, lorsqu'on vous interrogea, qu'elle vous accusoit de désavouer votre fille. Car si vous vous en fussiez souvenue, vous n'auriez eu garde de dire que *vous lui réserviez votre bonne volonté.* Vous

croyiez être encore en particulier avec elle, & non pas en la présence d'un juge. Vous parliez comme sa mère, sans penser que vous êtiez sa partie. Rendez les armes en cet endroit à la force de la vérité. Quoi, vous voulez encore du bien à celle que vous croyez vous accuser à tort d'une barbarie honteuse à notre siècle & injurieuse à la nature ! Elle seroit digne d'un supplice très-rigoureux ; & vous la jugez digne de recevoir de nouvelles gratifications de vous ! Elle auroit mérité la haîne de tout le monde ; & vous lui renouvelez encore les assurances de votre affection ! C'est, dites-vous maintenant, la plus ingrate servante de la terre ; & toutefois vous désireriez qu'elle fût votre fille ! C'est tout le mal que vous lui souhaitez ! C'est la plus grande de vos ennemies ; & nonobstant cela, vous lui promettez de la récompenser à la mort ! Ce sont les seules menaces que vous lui faites ! C'est la plus infame calomniatrice qui fût jamais ; & toutefois vous lui réservez votre bonne volonté ! C'est

toute la vengeance que vous voulez prendre d'elle ! Croyez-vous, l'Appelante, que désavouer sa fille, soit une si petite faute qu'elle ne doive pas mettre en colère une femme qu'on en accuse faussement ? Que si vous jugez cette faute aussi grande que tout le monde l'estime, comment, lorsqu'on vous interrogea, n'aviez-vous point les plaintes dans la bouche, le feu dans les yeux, le dépit dans le cœur, la colère sur le visage ? Vos pensées devoient-elles avoir d'autre objet que la grandeur de son imposture ? Vos paroles devoient-elles être autre chose que des menaces contre elle ; & vos actions que des mouvemens violens de cette juste indignation qui accompagne toujours l'innocence injustement accusée » ?

Je ne crois pas que dans ce qui nous reste de l'ancienne Eloquence, il y ait rien de plus pressant ; & c'est là que l'on voit par quels tours, par quels mouvemens, par quelles gradations de force & de chaleur une petite cause peut s'élever au ton de la haute Eloquence.

Dès

Dès que Patru a lié l'intérêt d'un gradué avec celui de toutes les provinces réunies à la monarchie ; que c'est un point de droit public qu'il est question de décider ; & que d'un bénéfice de quarante écus, il a fait la cause du concordat, celle des lettres & des sciences, celle des libertés de l'Eglise, celle des peuples & des rois ; qu'il fasse paroître l'Université aux pieds du Grand Conseil, implorant l'appui du monarque en faveur de ses droits usurpés par la Cour de Rome ; qu'à propos de cette usurpation, il compare la mauvaise foi de la Daterie à celle des carthaginois ; qu'il compare le sophisme des papes à l'égard de la Bresce, à celui d'Annibal à l'égard de Sagunte ; qu'il ajoute enfin que Rome la moderne n'a pour toutes armes, dans cette cause, qu'un mauvais artifice, que la vieille Rome, Rome la sage, la vertueuse, a si hautement condamné : cela est d'autant plus excusable, que c'est devant le grand Conseil, & comme en présence du roi, qu'il plaide & qu'il dépend

du Souverain, dans cette cause, de relâcher de ses droits, ou de les conserver dans leur intégrité.

Une autre espèce de causes où l'Eloquence pathétique peut avoir lieu, c'est lorsque le droit incertain laisse, pour ainsi dire, en équilibre la balance de la Justice, & qu'il s'agit de l'incliner du côté qui naturellement mérite le plus de faveur. C'est ce que les jurisconsultes appellent *causes d'amis*, causes fréquentes, s'il faut les en croire : ce qui ne seroit pas l'éloge de nos lois.

Il semble, quand la loi se tait, que le juge devroit se taire & recourir au législateur. Il semble au moins que c'est à la raison tranquille, & non pas à la passion, de parler pour la loi, qui n'est jamais passionnée. Mais l'équité naturelle a aussi bien pour guide le sentiment, que la raison; & dans les cas où la raison seule ne peut décider du bon droit, on en appelle au sentiment : circonstance qui donne lieu à l'Eloquence pathétique. C'est ainsi que, dans la cause des pères Mathurins,

Patru, ayant rendu au moins douteuse la clause de l'acte qui faisoit leur titre, & réduit les juges à ne savoir que penser de la volonté du donateur, mit à leurs pieds les malheureux captifs, à la rédemption desquels étoit destinée la modique somme qu'on leur disputoit sur une équivoque de mots, & fit regarder le jugement qu'on alloit rendre comme devant jeter le désespoir, ou porter la consolation, l'espérance, & la joie dans les cachots de Tunis & d'Alger : moyen forcé, mais légitime, dans un moment où il étoit permis d'émouvoir la compassion.

On voit par-là que, s'il est souvent ridicule, souvent même indécent, d'employer au *barreau* l'Eloquence des passions, il est quelquefois juste & bon d'y avoir recours ; qu'il est du moins permis d'animer la raison, & de donner à la vérité cette chaleur pénétrante, sans laquelle on n'obtient qu'une attention trop légère. Nous l'avons dit, les juges sont des hommes : l'indifférence personnelle que l'équité demande, les

rend elle-même distraits, dissipés, sujets à l'ennui ; & lorsque, pour les attacher, l'avocat ne fait qu'employer les mouvemens naturels à sa cause, pourvu qu'il se rende à lui-même le témoignage bien sincère que c'est la vérité qu'il veut persuader, il peut la rendre intéressante, sans pour cela s'exposer au reproche d'employer la séduction. « Si l'on ôte les passions, dit Plutarque en parlant de l'Eloquence, on trouvera que la raison, en plusieurs choses, demeurera trop lâche & trop molle, sans action, ni plus ni moins qu'un vaisseau branlant en mer quand le vent lui défaut».

Une des causes de la corruption de l'Eloquence du *barreau*, c'est que l'audience est publique, & qu'il y a deux sortes de juges, le Tribunal & les auditeurs. «Je veux forcer, vous dit l'avocat, le tribunal à être juste, & mettre de mon côté, dans la balance, l'opinion du Public : or c'est plutôt par sentiment que par raison que le Public se détermine ; il est donc de mon intérêt de l'émouvoir.

par de fortes impressions ». Ainsi, c'est par un juge ivre & passionné que vous voulez entraîner l'autre. Voilà réellement le grand danger de l'audience : mais si elle a cet inconvénient, elle a aussi son avantage ; & ce roi de Macédoine, Antigone, l'avoit bien senti, lorsque son frère lui ayant demandé de juger son procès à huis clos, il lui répondit : « Non, jugeons au milieu de la place, si nous voulons ne faire tort à personne ». C'étoit avouer à la fois que le respect du Public étoit un frein pour le juge, & que le juge en avoit besoin.

Pline le jeune, dans une de ses lettres à Corneille-Tacite, examine cette question, si dans l'Eloquence du *barreau* la briéveté est préférable à l'abondance ; & il se déclare pour celle-ci. « Il arrive, dit-il, assez souvent que l'abondance des paroles ajoute une nouvelle force & comme un nouveau poids aux idées qu'elles forment. Nos pensées entrent dans l'esprit des autres, comme le fer entre dans un corps solide : un seul coup ne suffit

pas, il faut redoubler ». Cela justifie en effet l'abondance mesurée, mais non pas la profusion & l'intarissable loquacité qui semble être aujourd'hui l'attribut de l'Eloquence du *barreau.* On tire au volume, non pas pour la raison qu'en donne Pline, qu'*il en est d'un bon livre comme de toute autre chose*, & que *plus il est grand*, *meilleur il est*; mais parce que les plaideurs, dit-on, mesurent le prix du plaidoyer à son étendue & à sa durée. Misérable motif pour noyer, dans un déluge de paroles, une cause dont la bonté, pour être visible & palpable, n'auroit besoin le plus souvent que d'être exposée en peu de mots.

Une autre cause que Pline allègue, & qui revient à la réponse que l'avocat Dumont fit à M. de Harlay, c'est que parmi les juges, les uns sont frappés des bonnes raisons, les autres des mauvaises, & que tous les moyens trouvant leur place, il n'en faut négliger aucun. Mais cette méthode est-elle sûre ? est-elle honnête & permise ? L'un & l'autre est au moins douteux.

Quand de mauvais moyens trouveroient quelquefois leur place, il y a peut-être moins d'avantage que de risque à les employer. Ils sont faciles à détruire; & donnant prise à la réplique, ils laissent un grand avantage à un adversaire éloquent. De plus, les mauvaises raisons ont l'inconvénient de noyer les bonnes & de les affoiblir en s'y mêlant. Un moyen foible ou équivoque, donné pour décisif & pour victorieux, si le juge en sent la foiblesse, lui rend suspect ou le bon sens, ou la bonne foi du sophiste, l'indispose contre celui qui l'a cru assez simple pour s'y laisser tromper, fait perdre à ses bonnes raisons leur autorité naturelle, & fait mal présumer d'une cause où l'on se voit réduit à de pareils secours. Aussi, pour une fois qu'un adversaire négligent ou mal-adroit aura laissé passer un moyen faux sans le détruire, ou qu'un juge ébloui s'y sera laissé prendre; il doit arriver mille fois que la fausseté du moyen soit reconnue, & qu'il nuise à la cause pour laquelle il est employé.

Dans les dialogues de Cicéron *sur l'Orateur*, Antoine ne balance pas à décider que, parmi les moyens que présente une cause, il faut choisir avec soin les meilleurs & les plus forts, négliger les plus foibles, & ne jamais employer les mauvais. *Voyez l'article* PREUVE.

Mais quand la méthode contraire seroit aussi prudente qu'elle l'est peu, la croiroit-on bien légitime? « La vérité qui est naturellement généreuse, dit Le Maître, inspire des sentimens trop nobles pour se servir d'autres moyens que ceux qui sont honnêtes » : or le mensonge ne l'est pas ; & un sophisme, connu pour tel par celui qui l'emploie, est un mensonge artificieux, c'est-à-dire, une double fraude.

« Qu'importe, dira-t-on, si ma cause est bonne, par quels moyens je la fais réussir? Tout est juste pour la justice. Le mensonge même est permis en faveur de la vérité. Est-ce la faute de l'avocat s'il a pour juges des hommes que la droite raison, que la vérité simple ne peut per-

suader, & dont l'esprit faux n'est frappé que des fausses lueurs d'un sophisme ? Mon devoir est de gagner ma cause, dès que moi-même je la crois bonne ; & pouvu que j'arrive au but, il est indifférent que j'aye pris le droit chemin, ou le détour ».

C'est là sans doute ce qu'on peut alléguer de plus favorable aux artifices de l'Eloquence. Mais dans cette supposition même que de faux moyens sont nécessaires pour persuader des esprits faux, & qu'il en est de tels parmi les juges, il y aura toujours de la mauvaise foi à donner de la valeur à ce qui n'en a point ; & le sophisme n'en est pas moins la fausse monnoie de l'Eloquence. C'est au juge de savoir discerner le vrai, c'est à l'avocat de le dire : il est un faussaire, s'il le déguise ; un fourbe, s'il donne au mensonge les couleurs de la vérité.

De la doctrine de Plutarque, qui permet d'employer l'Eloquence des passions, & de celle de Pline, qui consent qu'on emploie tous les moyens bons ou

mauvais, on semble s'être fait au *barreau* un systême de probabilisme, tout à fait commode pour la mauvaise foi des plaideurs. Vous vous êtes chargé là d'une bien mauvaise cause, disoit un juge à un avocat célèbre ! J'en ai tant perdu de bonnes, répondit l'avocat, que j'ai pris le parti de les plaider sans choix & telles qu'elles se présentent.

Ce n'est donc pas à la bonté réelle & absolue d'une cause, mais à sa bonté apparente & relative à l'esprit des juges, qu'on voit si l'on peut s'en charger ; & ceci est bien plus à la honte de la jurisprudence qu'à la honte du *barreau*.

Ne seroit-il pas effroyable que l'incertitude, ou plutôt la contrariété constante des jugemens, fût si bien reconnue, qu'un habile avocat pût dire avec assurance, Telle cause que j'ai perdue à ce Tribunal, je vais la gagner à cet autre ? est-il croyable qu'on ait laissé les lois dans cet état d'avilissement ? & des juges qui n'ont aucun intérêt de compliquer, d'accumuler, de perpétuer les procès,

Peuvent-ils ne pas recourir au Souverain, pour demander une législation simple & constante, qui les sauve du péril d'être eux-mêmes les jouets de la mauvaise foi ?

Concluons que rien n'est plus glissant que la carrière de l'avocat, que rien n'est plus difficile à marquer que les limites de son devoir & les bornes où se renferme une défense légitime, & que pour lui l'abus du talent est un écueil inévitable, si la droiture de son cœur & son intégrité naturelle ne l'éclaire & ne le conduit. « L'Eloquence n'est pas seulement une production de l'esprit, dit M. d'Aguesseau en s'adressant aux avocats, c'est un ouvrage du cœur ; c'est là que se forme cet amour intrépide de la vérité, ce zèle ardent de la justice, cette vertueuse indépendance dont vous êtes si jaloux, ces grands, ces généreux sentimens qui élèvent l'homme, qui le remplissent d'une noble fierté & d'une confiance magnanime, & qui, portant encore votre gloire plus loin que l'Elo-

quence même, font admirer l'homme bien en vous, beaucoup plus que l'orateur ».

Les bonnes mœurs d'un avocat seront toujours sa première éloquence. Un fripon, connu pour tel, peut plaider une bonne cause ; mais ses moyens auroient besoin de l'expédient qu'on prenoit à Lacédémone, de faire passer l'opinion d'un mauvais citoyen, lorsqu'elle étoit salutaire, par la bouche d'un homme de bien, comme pour la purifier.

BAS. Ce mot, appliqué au caractère des idées, des sentimens, des expressions, ne signifie pas la même chose.

La *bassesse* des idées & des expressions tient absolument à l'opinion & à l'habitude ; & *bas*, dans cette acception, est synonyme de trivial. La *bassesse* des sentimens est plus réelle : elle suppose dans l'ame l'un de ces caractères, fausseté, lâcheté, noirceur, abjection, *&c.*

Ce qui étonnera peut-être, c'est que le genre noble, soit d'Eloquence, soit

de Poésie, n'exclut que la *bassesse* de convention, & admet, comme susceptible d'ennoblissement, ce qui n'est *bas* que de sa nature.

Félix, dans Polyeucte, dit en parlant des sentimens qui s'élèvent dans son ame, *J'en ai même de* bas, *& qui me font rougir*; & ces sentimens de crainte, d'intérêt, de *basse* politique, développés en beaux vers, ne sont pas indignes de la Tragédie. Rien de plus *bas* moralement que le caractère de Narcisse; & poétiquement il a autant de noblesse que celui d'Agrippine, & que celui de Néron.

Que l'on nous présente au contraire ou une image ou une idée, à laquelle la mode & l'opinion ait attaché le caractère de *bassesse*; elle nous choquera: qui pourroit entendre aujourd'hui, sur nos théâtres, la fille d'Alcinoüs dire qu'Ulysse l'a trouvée *lavant la lessive*? qui pourroit entendre Achille dire qu'il va *mettre à la broche les viandes de son souper*; ou Agamemnon dire que, lors-

que Briféis *fera vieille, il l'emploiera à lui faire fon lit?*

Boileau, dans fes remarques fur Longin, s'évertue à prouver qu'il n'eft pas vrai qu'Homère ait comparé Ulyffe, dans fon inquiétude, à du boudin qu'on fait griller & qu'on roule fur des charbons. Il faut avouer cependant que *des inteftins farcis de fang & de graiffe*, comme le dit Homère, ne font autre chofe que du boudin. Mais chez les grecs, les entrailles de la victime étant un refte du facrifice, l'idée en étoit confacrée. Voilà pourquoi le même poëte qui vient de dire d'Ulyffe, que fon cœur rugiffoit comme un lion qui rode autour d'une bergerie où il ne peut pénétrer, ne craint pas de le dégrader en difant de lui, que dans l'irréfolution qui le tourmente, il reffemble à ce qu'aujourd'hui nous appelons du boudin. L'habitude, l'opinion, l'alliance des idées aviliffent tout, ou ennobliffent tout, felon les temps & les mœurs.

A force d'art on peut déguiser en termes figurés ou vagues la *baſſeſſe* de l'idée ſous la nobleſſe de l'expreſſion ; mais ce qui eſt *bas* dans les termes auroit beau être ſublime & grand, ſoit dans le ſentiment, ſoit dans la penſée : la délicateſſe du goût eſt inexorable ſur ce point.

La difficulté n'eſt pourtant pas d'éviter la *baſſeſſe* dans le genre héroïque, mais dans le familier qui touche au populaire, & qui doit être naturel, ſans être jamais trivial. *Voyez* ANALOGIE.

BEAU. Tout le monde convient que le *beau*, ſoit dans la nature ou dans l'art, eſt ce qui nous donne une haute idée de l'une ou de l'autre, & nous porte à les admirer. Mais la difficulté eſt de déterminer, dans les productions des arts & dans celles de la nature, à quelles qualités ce ſentiment d'admiration & de plaiſir eſt attaché.

La nature & l'art ont trois manières de nous affecter vivement : ou par la

pensée, ou par le sentiment, ou par la seule émotion des organes. Il doit donc y avoir aussi trois espèces de *beau* dans la nature & dans les arts : le *beau* intellectuel, le *beau* moral, le *beau* matériel ou sensible. Voyons à quoi l'esprit, l'ame, & les sens peuvent le reconnoître. Ses qualités distinctives se réduisent à trois ; la *force*, la *richesse*, & l'*intelligence*.

En attendant que, par l'application, le sens que j'attache à ces mots soit bien développé, j'appelle *force*, l'intensité d'action ; *richesse*, l'abondance & la fécondité des moyens ; *intelligence*, la manière utile & sage de les appliquer.

La conséquence immédiate de cette définition est, que si par tous les sens la nature & l'art ne nous donnent pas également de leur force, de leur richesse, & de leur intelligence, cette idée qui nous étonne & qui nous fait admirer la cause dans les effets qu'elle produit, il ne doit pas être également donné à tous les sens de recevoir l'impression du *beau* : or il se trouve qu'en effet l'oeil

L'oreille sont exclusivement les deux organes du *beau* ; & la raison de cette exclusion, si singulière & si marquée, se présente ici d'elle-même : c'est que des impressions faites sur l'odorat, le goût, & le toucher, il ne résulte aucune idée, aucun sentiment élevé. La saveur, l'odeur, le poli, la solidité, la mollesse, la chaleur, le froid, la rondeur, &c. sont des sensations toutes simples, & stériles par elles-mêmes, qui peuvent rappeler à l'ame des sentimens & des idées, mais qui n'en produisent jamais.

L'œil est le sens de la *beauté* physique, & l'oreille est, par excellence, le sens de la *beauté* intellectuelle & morale. Consultons-les ; & s'il est vrai que de tous les objets qui frappent ces deux sens, rien n'est *beau* qu'autant qu'il annonce, ou dans l'art ou dans la nature, un haut degré de force, de richesse, ou d'intelligence ; si, dans la même classe, ce qu'il y a de plus *beau*, est ce qui paroît résulter de leur ensemble & de leur accord ; si, à mesure que l'une de ces qua-

lités manque, ou que chacune eſt moindre, l'admiration, &, avec elle, le ſentiment du *beau* s'affoiblit en nous, ce ſera la preuve complette qu'elles en ſont les élémens.

Qu'eſt-ce qui donne aux deux actions de l'ame, à la penſée & à la volonté, ce caractère qui nous étonne dans le génie & dans la vertu ? Et ſoit que nous admirions, dans l'une & l'autre, ou l'excellence de l'ouvrage ou l'excellence de l'ouvrier, n'eſt-ce pas toujours *force*, *richeſſe*, ou *intelligence* ?

En Morale, c'eſt la force qui donne à la bonté le caractère de *beauté*. Quel eſt, parmi les ſages, le plus *beau* caractère connu ? celui de Socrate ; parmi les héros ? celui de Céſar ; parmi les rois ? celui de Marc-Aurèle ; parmi les citoyens ? celui de Régulus. Qu'on en retranche ce qui annonce la force avec ſes attributs, la conſtance, l'élévation, le courage, la grandeur d'ame ; la bonté peut s'y trouver encore, mais la *beauté* s'évanouit.

Qu'on faſſe du bien à ſon ami, ou à ſon ennemi, la bonté de l'action en elle-même eſt égale. Mais d'un côté facile & ſimple, elle eſt commune ; de l'autre pénible & généreuſe, elle ſuppoſe de la force unie à la bonté ; c'eſt ce qui la rend *belle*. Brutus envoie à la mort un citoyen qui a voulu trahir Rome : nulle *beauté* dans cette action. Mais pour donner un grand exemple, Brutus condamne ſon propre fils : cela eſt *beau* : l'effort qu'il en a dû coûter à l'ame d'un père, en fait une action héroïque. Qu'un autre qu'un père eût prononcé le *Qu'il mourût* du vieil Horace ; qu'un autre qu'une mère eût dit à un jeune homme, en lui donnant un bouclier, *Rapportez-le*, ou *qu'il vous rapporte* ; plus de *beauté* dans le ſentiment, quoique l'expreſſion fût toujours énergique. Alexandre entreprend la conquête du monde, Auguſte veut abdiquer l'empire de l'univers ; & de l'un & de l'autre on dit, *Cela eſt beau*, parce qu'en effet il y a beaucoup de force dans l'une & l'autre réſolution.

Il arrive ſouvent que, ſans être d'accord ſur la bonté morale d'une action courageuſe & forte, on eſt d'accord ſur ſa beauté: telle eſt l'action de Scévola & celle de Timoléon. Le crime même, dès qu'il ſuppoſe une force d'ame extraordinaire ou une grande ſupériorité de caractère ou de génie, eſt mis dans la claſſe du *beau*: tel eſt le crime de Céſar, le plus illuſtre des coupables.

On obſerve la même choſe dans les productions de l'eſprit. Pourquoi dit-on, de la ſolution d'un grand problême en Géométrie, d'une grande découverte en Phyſique, d'une invention nouvelle & ſurprenante en Mécanique, *Cela eſt beau*? C'eſt que cela ſuppoſe un haut degré d'intelligence & une force prodigieuſe dans l'entendement & la réflexion.

On dit dans le même ſens, d'un ſyſtême de légiſlation ſagement & puiſſamment conçu, d'un morceau d'Hiſtoire ou de Morale profondément penſé & fortement écrit, *Cela eſt beau*.

On le dit d'un chef-d'œuvre de combinaiſon, d'analyſe; des grands réſultats

calcul ou de la méditation ; & on ne dit que lorſqu'on eſt en état de ſentir l'effort qu'il en a dû coûter. Quoi de plus ſimple & de moins admirable que l'alphabet aux yeux du vulgaire ? Quoi de plus ſec & de moins ſublime aux yeux d'un écolier que la Logique d'Ariſtote ? Quoi de moins étonnant que la roue, le cabeſtan, la vis, aux yeux de l'ouvrier qui les fabrique, ou du manœuvre qui s'en ſert ? Et quoi de plus *beau* que ces inventions de l'eſprit humain, aux yeux du philoſophe qui meſure le degré de force & d'intelligence qu'elles ſuppoſent dans leurs inventeurs ? J'ai vu un célèbre mécanicien en admiration devant le rouet à filer.

Ici ſe préſente naturellement la raiſon de ce qu'on peut voir tous les jours : que les deux claſſes d'hommes les plus éloignées, le peuple & les ſavans, ſont celles qui éprouvent le plus ſouvent & le plus vivement l'émotion du *beau* : le peuple, parce qu'il admire comme autant de prodiges les effets dont les cauſes

& les moyens lui semblent incompréhensibles; les savans, parce qu'ils sont en état d'apprécier & de sentir l'excellence & des causes & des moyens; au lieu que, pour les hommes superficiellement instruits, les effets ne sont pas assez surprenans, ni les causes assez approfondies. Ainsi, le *Nil admirari* d'Horace, appliqué aux événemens de la vie, peut être la devise d'un philosophe; mais à l'égard des productions de la nature & du génie, ce ne peut être que la devise d'un sot, ou de l'homme superficiel, frivole, & suffisant, qu'on appelle un fat.

Dans l'Eloquence & la Poésie, la richesse & la magnificence du génie ont leur tour : l'affluence des sentimens, des images, & des pensées, les grands développemens des idées qu'un esprit lumineux anime & fait éclore, la langue même, devenue plus abondante & plus féconde pour exprimer de nouveaux rapports, ou pour donner plus d'énergie ou de chaleur aux mouvemens de l'ame, tout cela, dis-je, nous étonne; & le

vissement où nous sommes n'est que le sentiment du *beau*.

Il en est de même des objets sensibles; & si, dans la nature, nous examinons quel est le caractère universel de la *beauté*, nous trouverons par-tout la *force*, la *richesse*, ou l'*intelligence* : nous trouverons dans les animaux les trois caractères de *beauté* quelquefois réunis, & souvent partagés, ou subordonnés l'un à l'autre. Dans la *beauté* de l'aigle, du taureau, du lion, c'est la *force* de la nature; dans la *beauté* du paon, c'est la *richesse*; dans la *beauté* de l'homme, c'est l'*intelligence* qui paroît dominer.

On sait ce que j'entends ici par l'*intelligence de la nature*. Je parle de ses procédés, de leur accord avec ses vues, du choix des moyens qu'elle a pris pour arriver à ses fins. Or quelle a été l'intention de la nature à l'égard de l'espèce humaine? Elle a voulu que l'homme fût propre à travailler & à combattre, à nourrir & à protéger sa timide compagne & ses foibles enfans. Tout ce qui, dans

la taille & dans les traits de l'homme annoncera l'agilité, l'adreſſe, la vigueur, le courage; des membres ſouples & nerveux, des articulations marquées, des formes qui portent l'empreinte d'une réſiſtance ferme, ou d'une action libre & prompte; une ſtature dont l'élégance & la hauteur n'ait rien de frêle, dont la ſolidité robuſte n'ait rien de lourd ni de maſſif; une telle correſpondance des parties l'une avec l'autre, une ſymétrie, un accord, un équilibre ſi parfaits, que le jeu mécanique en ſoit facile & sûr; des traits où la fierté, l'aſſurance, l'audace, & (pour une autre cauſe) la bonté, la tendreſſe, la ſenſibilité ſoient peintes; des yeux où brille une ame à la fois douce & forte, une bouche qui ſemble diſpoſée à ſourire à la nature & à l'amour; tout cela, dis-je, compoſera le caractère de la *beauté* mâle; & dire d'un homme qu'il eſt *beau*, c'eſt dire que la nature, en le formant, a bien ſu ce qu'elle faiſoit & a bien fait ce qu'elle a voulu.

La deſtination de la femme a été de plaire

plaire à l'homme, de l'adoucir, de le fixer auprès d'elle & de ses enfans. Je dis de le fixer, car la fidélité est d'institution naturelle : jamais une union fortuite & passagère n'auroit perpétué l'espèce : la mère, allaitant son enfant, ne peut vaquer, dans l'état de nature, ni à se nourrir elle-même, ni à leur défense commune ; & tant que l'enfant a besoin de la mère, l'épouse a besoin de l'époux. Or l'instinct, qui dans l'homme est foible & peu durable, ne l'auroit pas seul retenu ; il falloit à l'homme sauvage & vagabond d'autres liens que ceux du sang : l'amour seul a rempli le vœu de la nature ; & le remède à l'inconstance a été le charme attirant & dominant de la *beauté*.

Si l'on veut donc savoir quel est le caractère de la *beauté* de la femme, on n'a qu'à réfléchir à sa destination. La nature l'a faite pour être épouse & mère, pour le repos & le plaisir, pour adoucir les mœurs de l'homme, pour l'intéresser, l'attendrir. Tout doit donc annoncer en

elle la douceur d'un aimable empire. Deux attraits puissans de l'amour sont le désir & la pudeur : le caractère de sa *beauté* sera donc sensible & modeste. L'homme veut attacher du prix à sa victoire : il veut trouver dans sa compagne son amante, & non son esclave ; & plus il verra de noblesse dans celle qui lui obéit, plus vivement il jouira de la gloire de commander : la *beauté* de la femme doit donc être mêlée de modestie & de fierté. Mais une foiblesse intéressante attache l'homme, en lui faisant sentir qu'on a besoin de son appui : la *beauté* de la femme doit donc être craintive ; & pour la rendre plus touchante, le sentiment en sera l'ame, il se peindra dans ses regards, il respirera sur ses lèvres, il attendrira tous ses traits : l'homme, qui veut tout devoir au penchant, jouira de ses préférences, & dans la foiblesse qui cède, il ne verra que l'amour qui consent. Mais le soupçon de l'artifice détruiroit tout : l'air de candeur, d'ingénuité, d'innocence, ces grâces simples & naïves qui se font

voir en se cachant, ces secrets du penchant, retenus & trahis par la tendresse du sourire, par l'éclair échappé d'un timide regard, mille nuances fugitives dans l'expression des yeux & des traits du visage; sont l'Eloquence de la *beauté* : dès qu'elle est froide, elle est muette.

Le grand ascendant de la femme sur le cœur de l'homme, lui vient de la secrète intelligence qu'elle se ménage avec lui & en lui-même, à son insçu : ce discernement délicat, cette pénétration vive doit donc aussi se peindre dans les traits d'une *belle* femme, & sur-tout dans ce coup-d'œil fin, qui va jusqu'aux replis du cœur démêler un soupçon de froideur, de tristesse, y ranimer la joie, y rallumer l'amour.

Enfin, pour captiver le cœur qu'on a touché & le sauver de l'inconstance, il faut le sauver de l'ennui, donner sans cesse à l'habitude les attraits de la nouveauté, & tous les jours la même aux yeux de son amant, lui sembler tous les jours nouvelle. C'est là le prodige qu'o-

père cette vivacité mobile, qui donne à la *beauté* tant de vie & d'éclat. Docile à tous les mouvemens de l'imagination, de l'esprit, & de l'ame, la *beauté* doit, comme un miroir, tout peindre, mais tout embellir.

Pour analyser tous les traits de ce prodige de la nature, il faudroit n'avoir que cet objet, & il le mériteroit bien. Mais j'en ai dit assez pour faire voir que l'intelligence & la sagesse de la première cause ne se manifestent jamais avec plus d'éclat, qu'en formant cet objet divin.

Je sais bien qu'on peut m'opposer la variété infinie des sentimens sur la *beauté* humaine; & j'avoue en effet que la vanité, l'opinion, le caprice national ou personnel ont trop influé sur les goûts, pour qu'il nous soit possible, en les analysant, de les réduire à l'unité. Laissons là ce qui nous est propre; & pour juger plus sainement, cherchons les principes du *beau* dans ce qui nous est étranger.

Sur quelque espèce d'être que nous jetions les yeux, nous trouverons d'abord

que presque rien n'est *beau* que ce qui est grand, parce qu'à nos yeux la nature ne paroît déployer ses forces que dans ses grands phénomènes. Nous trouverons pourtant que de petits objets, dans lesquels nous apercevons une magnificence ou une industrie merveilleuse, ne laissent pas de donner l'idée d'une cause étonnamment intelligente, & prodigue de ses trésors. Ainsi, comme pour amasser les eaux d'un fleuve & les répandre, pour jeter dans les airs les rameaux d'un grand chêne, pour entasser de hautes montagnes chargées de glaces ou de forêts, pour déchaîner les vents, pour soulever les mers, il a fallu des forces étonnantes; de même pour avoir peint de couleurs si vives, de nuances si délicates, la feuille d'une fleur, l'aîle d'un papillon, il a fallu avoir à prodiguer des richesses inépuisables; & de l'admiration que nous cause cette profusion de trésors, naît le sentiment de *beauté* dont nous saisit la vue d'une rose ou d'un papillon.

Nous trouverons que ceux des phénomènes de la nature auxquels l'intelligence, c'est-à-dire, l'esprit d'ordre, de convenance, & de régularité, semble avoir le moins présidé, comme un volcan, une tempête, ne laissent pas d'exciter en nous le sentiment du *beau*, par cela seul qu'ils annoncent de grandes forces; & au contraire, que l'intelligence étant celle des facultés de la nature qui nous étonne le moins, peut-être à cause que l'habitude nous l'a rendue trop familière, il faut qu'elle soit très-sensible & dans un degré surprenant, pour exciter en nous le sentiment du *beau*. Ainsi, quoique l'intention, le dessein, l'industrie de la nature soient les mêmes dans un reptile & dans un roseau, que dans un lion & dans un chêne; nous disons du lion & du chêne, *Cela est beau!* mouvement que n'excite en nous ni le roseau ni le reptile. Cela est si vrai, que les mêmes objets, qui semblent vils lorsqu'on n'y aperçoit pas ce qui annonce dans leur cause une merveilleuse indus-

trie, deviennent précieux & *beaux* dès que ces qualités nous frappent : ainsi, en voyant au miscroscope ou l'œil ou l'aîle d'une mouche, nous nous écrions, *Cela est beau !*

Enfin dans la *beauté* par excellence, dans le spectacle de l'univers, nous trouverons réunis au suprême degré les trois objets de notre admiration, la force, la richesse, & l'intelligence ; & de l'idée d'une cause infiniment puissante, sage, & féconde, naîtra le sentiment du *beau* dans toute sa sublimité.

Le principe du *beau* naturel une fois reconnu, il est aisé de voir en quoi consiste la *beauté* artificielle ; il est aisé de voir qu'elle tient 1°. à l'opinion que l'art nous donne de l'ouvrier & de lui-même, quand il n'est pas imitatif ; 2°. à l'opinion que l'art nous donne, & de lui-même, & de l'artiste, & de la nature, son modèle, quand il s'exerce à l'imiter.

Examinons d'abord d'où résulte le sentiment du *beau* dans un art qui n'imite point, par exemple, l'Architecture. L'u-

nité, la variété, l'ordonnance, la ſymétrie, les proportions, & l'accord des parties d'un édifice en feront un tout regulier; mais ſans la grandeur, la richeſſe, ou l'intelligence portées à un degré qui nous étonne, cet édifice ſera-t-il *beau*? & ſa ſimplicité produira-t-elle en nous l'admiration que nous cauſe la vue d'un *beau* temple ou d'un magnifique palais?

Au contraire, qu'on nous préſente un édifice moins regulier, tel que le Panthéon, ou le Louvre: l'air de grandeur & d'opulence, un enſemble majeſtueux, un deſſin vaſte, une exécution à laquelle a dû préſider une intelligence puiſſante, l'homme agrandi dans ſon ouvrage, l'art raſſemblant toutes ſes forces pour lutter contre la nature, & ſurmontant tous les obſtacles qu'elle oppoſoit à ſes efforts; les prodiges des mécaniques étalés à nos yeux dans la coupe des pierres, dans l'élévation des colonnes & des corniches, dans la ſuſpenſion de ces voûtes; dans l'équilibre de ces maſſes dont le

poids nous effraye & dont la hauteur nous étonne ; ce grand ſpectacle enfin nous frappe, nous nous écrions, *Cela eſt beau !* La réflexion vient enſuite : elle examine les détails, elle éclaire le ſentiment, mais elle ne le détruit pas. Nous convenons des défauts qu'elle obſerve ; nous avouons que la façade du Panthéon manque de ſymétrie, que les différens corps du Louvre manquent d'enſemble & d'unité. Plus régulier, cela feroit plus *beau* ſans doute. Mais qu'eſt-ce que cela ſignifie ? Que notre admiration déjà excitée par la force de l'art & ſa magnificence, feroit à ſon comble, ſi l'intelligence y régnoit au même degré.

Je ne dis pas qu'un édifice où les forces de l'art & ſes richeſſes feroient prodiguées, fût *beau* s'il étoit monſtrueux, ou bizarrement compoſé. L'intelligence y peut manquer au point que le ſentiment de *beauté* ſoit détruit par l'effet choquant du déſordre : car il n'en eſt pas ici de l'art comme de la nature. Nous ſuppoſons à celle-ci des intentions

mystérieuses : accoutumés à ne pas pénétrer la profondeur de ses desseins, lors même qu'elle nous paroît aveugle ou folle, nous la supposons éclairée & sage; & pourvu que dans ses caprices & dans ses écarts elle soit riche & forte, nous la trouverons *belle;* au lieu qu'en interrogeant l'art, nous lui demanderons pourquoi, à quel usage il a prodigué ses richesses ou épuisé ses efforts. Mais en cela même nous sommes peu sévères; & pourvu qu'à l'impression de grandeur se joigne l'apparence de l'ordre, c'en est assez : la force & la richesse sont, du côté de l'art, les premières sources du *beau.*

Du reste, il ne faut pas confondre l'idée de force avec celle d'effort : rien au monde n'est plus contraire. Moins il paroît d'effort, plus on croit voir de force; & c'est pourquoi la légèreté, la grace, l'élégance, l'air de facilité, d'aisance dans les grandes choses, sont autant de traits de *beauté.*

Il ne faut pas non plus confondre

une vaine oſtentation avec une ſage magnificence : celle-ci donne à chaque choſe la richeſſe qui lui convient ; celle-là s'empreſſe à montrer tout le peu qu'elle a de richeſſes, ſans diſcernement ni réſerve, & dans ſa prodigalité décèle ſon épuiſement.

Ces colifichets dont l'Architecture gothique eſt chargée, reſſemblent aux colliers & aux bracelets qu'un mauvais peintre avoit mis aux Grâces. Ce n'eſt point là de la richeſſe, c'eſt de l'indigente vanité. Ce qui eſt riche en Architecture, c'eſt le mélange harmonieux des formes, des ſaillies, & des contours ; c'eſt une ſymétrie en grand, mêlée de variété ; c'eſt cette belle touffe d'acanthe qui entoure le vaſe de Callimaque ; c'eſt une friſe, où rampe une vigne abondante, ou qu'embraſſe un faiſceau de chêne ou de laurier. Ainſi, l'air de ſimplicité & d'économie ajoute à l'idée de force & de richeſſe, parce qu'il en exclut l'idée d'effort & d'épuiſement. Il donne encore aux ouvrages de l'art, comme aux effets

de la nature, le caractère d'intelligence. Un amas d'ornemens confus ne peut avoir de raison apparente; une variété bizarre, & sans rapport ni symétrie, comme dans l'arabesque ou dans le goût chinois, n'annonce aucun dessein.

L'intention d'un ouvrage, pour être sentie, doit être simple; & indépendamment de l'harmonie, qui plaît aux yeux comme à l'oreille sans qu'on en sache la raison, une discordance sensible entre les parties d'un édifice, annonce dans l'artiste du délire & non du génie. Ce que nous admirons dans un *beau* dessin, c'est cette imagination réglée & féconde, qui conçoit un ensemble vaste, & le réduit à l'unité.

On voit par-là rentrer dans l'idée du *beau* celle de régularité, d'ordre, de symétrie, d'unité, de proportion, de rapports, de convenance, d'harmonie; mais on voit aussi qu'elles ne sont relatives qu'à l'intelligence, qui n'est pas la seule ni la première cause de l'admiration que le *beau* nous fait éprouver.

Ce que j'ai dit de l'Architecture, doit s'appliquer à l'Eloquence, à la Musique, à tous les arts qui déploient de grandes forces & de prodigieux moyens. Qu'un orateur, par la puissance de la parole, bouleverse tous les esprits, remplisse tous les cœurs de la passion qui l'anime, entraîne tout un peuple, l'irrite, le soulève, l'arme & le désarme à son gré; voilà, dans le génie & dans l'art, une force qui nous étonne, une industrie qui nous confond. Qu'un Musicien, par le charme des sons, produise des effets semblables; l'empire que son art lui donne sur nos sens, nous paroît tenir du prodige; & de là cette admiration dont les grecs étoient transportés aux chants d'Epiménide ou de Tyrtée, & que les *beautés* de leur art nous font éprouver quelquefois.

Si au contraire l'impression est trop foible, quoique très-agréable, pour exciter en nous ce ravissement, ce transport, comme il arrive dans les morceaux d'un genre tempéré, nous donnons des

éloges au talent de l'artiſte & au doux prestige de l'art ; mais ces éloges ne ſont pas le cri d'admiration qu'excite en nous un trait ſublime, un coup de force & de génie.

Paſſons aux arts d'imitation. Ceux-ci ont deux grandes idées à donner, au lieu d'une ; celle de la nature imitée, & celle du génie imitateur.

En Sculpture, l'Apollon, l'Hercule, l'Antinoüs, le Gladiateur, la Vénus, la Diane antique ; en Peinture, les tableaux de Raphaël, du Corrège, & du Guide, réuniſſent les deux *beautés*. Il en eſt de même en Poéſie, quand la nature du côté du modèle, & l'imitation du côté de l'art, portent le caractère de force, de richeſſe, ou d'intelligence, au plus haut degré. On dit à la fois, du modèle & de l'imitation, *Cela eſt beau !* & l'étonnement ſe partage entre les prodiges de l'art & les prodiges de la nature.

On doit ſe rappeler ce que nous avons dit du *beau* moral : la force en fait le caractère. Ainſi, le crime même tient du

caractère du *beau*, lorsqu'il suppose dans l'ame une vigueur, un courage, une audace, une profondeur, une élévation qui nous frappe d'étonnement & de terreur. C'est ainsi que le rôle de Cléopatre dans *Rodogune*, & celui de Mahomet, sont *beaux*, considérés dans la nature, abstraction faite du génie du peintre & de la *beauté* du pinceau.

Une idée inséparable de celle du *beau* moral & physique, est celle de la liberté, parce que le premier usage que la nature fait de ses forces, est de se rendre libre. Tout ce qui sent l'esclavage, même dans les choses inanimées, a je ne sais quoi de triste & de rampant, qui l'obscurcit & le dégrade. La mode, l'opinion, l'habitude ont beau vouloir altérer en nous ce sentiment inné, ce goût dominant de l'indépendance; la nature à nos yeux n'a toute sa grandeur, toute sa majesté, qu'autant qu'elle est libre, ou qu'elle semble l'être. Recueillez les voix sur la comparaison d'un parc magnifique & d'une belle forêt: l'un est

la prison du luxe, de la molleſſe, & de l'ennui; l'autre eſt l'aſile de la méditation vagabonde, de la haute contemplation, & du ſublime enthouſiaſme. En voyant les eaux captives baigner ſervilement les marbres de Verſailles, & les eaux bondiſſantes de Vaucluſe ſe précipiter à travers les rochers, on dit également, *Cela eſt beau!* Mais on le dit des efforts de l'art, & on le ſent des jeux de la nature: auſſi l'art qui l'aſſujettit, fait-il l'impoſſible pour nous cacher les entraves qu'il lui donne; & dans la nature livrée à elle-même, le peintre & le poète ſe gardent bien d'imiter les accidens où l'on peut ſoupçonner quelques traces de ſervitude.

L'excellence de l'art, dans le moral comme dans le phyſique, eſt de ſurpaſſer la nature, de mettre plus d'intelligence dans l'ordonnance de ſes tableaux, plus de richeſſe dans les détails, plus de grandeur dans le deſſein, plus d'énergie dans l'expreſſion, plus de force dans les effets, enfin plus de *beauté* dans

la fiction qu'il n'y en eût jamais dans la réalité. Le plus *beau* phénomène de la nature, c'est le combat des passions, parce qu'il développe les grands ressorts de l'ame, & qu'elle-même ne reçonnoît toutes ses forces que dans ces violens orages qui s'élèvent au fond du cœur. Aussi la Poésie en a-t-elle tiré ses peintures les plus sublimes : on voit même que, pour ajouter à la *beauté* physique, elle a tout animé, tout passionné dans ses tableaux ; & c'est à quoi le merveilleux a grandement contribué.

Voyez combien les accidens les plus terribles de la nature, les tempêtes, les volcans, la foudre, sont plus formidables encore dans les fictions des poètes. Voyez la terreur que porte aux enfers un coup du trident de Neptune ; l'effroi qu'inspire aux vents, déchaînés par Eole, la menace du Dieu des mers ; le trouble que Typhée, en soulevant l'Etna, vient de répandre chez les morts ; & l'effroi qu'inspire la foudre dans la main redoutable de Jupiter tonnant du haut des cieux.

Quand le génie, au lieu d'agrandir la nature, l'enrichit de nouveaux détails ; ces traits choisis & variés, ces couleurs si brillantes & si bien assorties, ces tableaux frappans & divers font voir, en un moment & comme en un seul point, tant d'activité, d'abondance, de force, & de fécondité dans la cause qui les produit, que la magnificence de ce grand spectacle nous jette dans l'étonnement : mais l'admiration se partage inégalement entre le peintre & le modèle, selon que l'impression du *beau* se réfléchit plus ou moins sur l'artiste ou sur son objet, & que le travail nous semble plus ou moins au dessus ou au dessous de la matière.

En imitant la *belle* nature, souvent l'art ne peut l'égaler ; mais de la *beauté* du modèle & du mérite encore prodigieux d'en avoir approché, résulte en nous le sentiment du *beau*. Ainsi, lorsque le pinceau de Claude Lorrain ou de Vernet a dérobé au soleil sa lumière, qu'il a peint le vague de l'air, ou la flui-

lidité de l'eau ; lorſque, dans un tableau de Van-Huyſum, nous croyons voir, ſur le duvet des fleurs, rouler des perles de roſée, que l'ambre du raiſin, l'incarnat de la roſe, y brille preſque en ſa fraîcheur ; nous jouiſſons avec délices, & de la beauté de l'objet, & du preſtige de l'imitation.

La vérité de l'expreſſion, quand elle eſt vive & qu'on ſuppoſe une grande difficulté à l'avoir ſaiſie, fait dire encore de l'imitation qu'elle eſt *belle*, quoique le modèle ne ſoit pas *beau*. Mais ſi l'objet nous ſemble, ou trop facile à peindre, ou indigne d'être imité, le mépris, le dégoût s'en mêlent ; le ſuccès même du talent prodigué ne nous touche point : & tandis que le pinceau minutieux de Girard Dow nous fait compter les poils du lièvre, ſans nous cauſer aucune émotion ; le crayon de Raphaël, en indiquant d'un trait une belle attitude, un grand caractère de tête, nous jette dans le raviſſement.

Il en eſt de la Poéſie comme de la

Peinture : quel effet se promet un pénible écrivain, qui pâlit à copier fidèlement une nature aussi froide que lui ? Mais que le modèle soit digne des efforts de l'art, & que ces efforts soient heureux ; les deux *beautés* se réunissent, & l'admiration est au comble. L'ouvrage même peut être *beau*, sans que l'objet le soit, si l'intention est grande & le but important : c'est ce qui élève la Comédie au rang des plus *beaux* poèmes, & ce qui mérite à l'Apologue ce sentiment d'admiration que le *beau* seul obtient de nous.

Que Molière veuille arracher le masque à l'hypocrisie ; qu'il veuille lancer sur le théâtre un censeur âpre & vigoureux des vices crians de son siècle ; que la Fontaine, sous l'appât d'une Poésie attrayante, veuille faire goûter aux hommes la sagesse & la vérité ; & que l'un & l'autre ayent choisi dans la nature les plus ingénieux moyens de produire ces grands effets ; tout occupés du prodige de l'art & du mérite de l'artiste, nous

nous écrions, *Cela est beau!* & notre admiration se mesure aux difficultés que l'artiste a dû vaincre, & à la force de génie qu'il a fallu pour les surmonter.

De là vient que, dans un poème, des vers où l'énergie, la précision, l'élégance, le coloris & l'harmonie se réunissent sans effort, sont une *beauté* de plus, & une *beauté* d'autant plus frappante, qu'on sent mieux l'extrême difficulté de captiver ainsi la langue & de la plier à son gré.

De là vient aussi que, si l'art veut s'aider de moyens naturels, pour faire son illusion & pour produire ses effets, il retranche de ses *beautés*, de son mérite, & de sa gloire. Qu'un décorateur emploie réellement de l'eau pour imiter une cascade, l'art n'est plus rien : je vois la nature en petit, & chétivement présentée : mais qu'avec un pinceau ou les plis d'une gaze, on me représente la chûte des eaux de Tivoli ou les cataractes du Nil; la distance prodigieuse du

moyen à l'effet m'étonne & me transporte de plaisir.

Il en est de même de l'Eloquence. Il y a de l'adresse, sans doute, à présenter à ses juges les enfans d'un homme accusé, pour lequel on demande grâce, ou à dévoiler à leurs yeux les charmes d'une belle femme qu'ils alloient condamner & qu'on veut faire absoudre : mais cet art est celui d'un adroit corrupteur, ou d'un solliciteur habile ; ce n'est point l'art d'un orateur. Les dernières paroles de César, répétées au peuple romain, sont un trait d'Eloquence de la plus rare *beauté*; sa robe ensanglantée, déployée sur la tribune, n'est rien qu'un heureux artifice. A ne comparer que les effets, un charlatan l'emportera sur l'orateur le plus éloquent : mais le premier emploie des moyens matériels, & c'est par les sens qu'il nous frappe : le second n'emploie que la puissance du sentiment & de la raison, c'est l'ame & l'esprit qu'il entraîne : & si on ne dit jamais du charlatan, qu'il fait de *belles* choses, quoi-

qu'il opère de grands effets, c'eſt que ſes moyens trop faciles n'annoncent, du côté de l'art & du génie, aucun des caractères qui diſtinguent le *beau*; tandis que les moyens de l'orateur, réduits au charme de la parole, annoncent la force & le pouvoir d'une ame qui maîtriſe toutes les ames par l'aſcendant de la penſée, aſcendant merveilleux, & l'un des phénomènes les plus frappans de la nature.

Le pathétique, ou l'expreſſion de la ſouffrance, n'eſt pas une *belle* choſe dans ſon modèle. La douleur d'Hécube, les frayeurs de Mérope, les tourmens de Philoctète, le malheur d'Œdipe ou d'Oreſte, n'ont rien de *beau* dans la réalité; & c'eſt peut-être ce qu'il y a de plus *beau* dans l'imitation : *beauté* d'effet, prodige de l'art, de ſe pénétrer avec tant de force des ſentimens d'un malheureux, qu'en l'expoſant aux yeux de l'imagination, on produiſe le même effet que s'il étoit préſent lui-même, & que, par la force de l'illuſion on émeuve les cœurs, on arrache les larmes, on rempliſſe tous

les eſprits de compaſſion ou de terreur.

Ainſi, ſoit dans la nature, ſoit dans les arts, ſoit dans les effets qui réſultent de l'alliance & de l'accord de l'art avec la nature, rien n'eſt *beau* que ce qui annonce, dans un degré qui nous étonne, la *force*, la *richeſſe*, ou l'*intelligence*, de l'une ou l'autre de ces deux cauſes, ou de toutes deux à la fois.

On peut dire qu'il y a du vague dans les caractères que nous donnons au *beau*. Mais il y a auſſi du vague dans l'opinion qu'on y attache : l'idée en eſt ſouvent factice, & le ſentiment relatif à l'habitude & au préjugé. Par exemple, la même couleur qui eſt riche & *belle* aux yeux d'une claſſe d'hommes, n'eſt pas telle aux yeux d'une autre claſſe, par la ſeule raiſon que la teinture en eſt commune & de vil prix. Pourquoi ne dit-on pas du lever du ſoleil, ou de ſon coucher, qu'il eſt *beau* quand le ciel eſt pur & ſerein ? Et pourquoi le dit-on, lorſque ſur l'horiſon il ſe rencontre des nuages ſur leſquels il ſemble répandre

la

la pourpre & l'or? C'eſt que l'or & la pourpre ſont dans nos mains des choſes précieuſes; qu'à leur richeſſe, nous avons attaché le ſentiment du *beau* par excellence; & qu'en les voyant briller d'un éclat merveilleux ſur les nuages que le Soleil colore, nous les comparons à ce que l'induſtrie, le luxe, & la magnificence offrent de plus riche à nos yeux. A des idées invariables, il faut des caractères fixes; mais à des idées changeantes, il faut des caractères ſuſceptibles, comme elles, des variations de la mode & des caprices de l'imagination.

Au reſte, mon opinion ſur le *beau* ſe trouve appuyée, en quelque ſorte, de l'autorité de Cicéron. « La nature, dit-il, a fait les choſes de manière que, dans tout ce qui porte avec ſoi une très-grande utilité, on reconnoît auſſi un grand caractère de dignité ou de *beauté*: « *ut ea quæ maximam utilitatem in ſe continerent, eadem haberent plurimum vel dignitatis vel ſæpe etiam venuſtatis.* Et cet accord, il le remarque dans l'ordre de

l'univers, dans la forme arrondie des cieux, dans la ſtabilité de la terre, placée & ſuſpendue au centre des ſphères céleſtes, dans les révolutions du ſoleil, dans celles des planètes autour de notre globe, dans la ſtructure des animaux, dans l'organiſation des plantes, enfin dans les grands ouvrages de l'induſtrie humaine, comme dans la conſtruction d'un navire, dans l'architecture d'un temple. « Dans ce temple, dit-il, la majeſté a été la ſuite de l'utilité; & ces deux caractères ſe ſont liés de ſorte que, ſi l'on imagine un Capitole ſitué dans le ciel, au deſſus des nuages, il n'aura aucune majeſté, à moins qu'il ne ſoit couronné de ce faîte qu'on n'inventa que pour l'écoulement des pluies : *Nam quum eſſet habita ratio, quemadmodum ex utrâque tecti parte aqua delaberetur, utilitatem templi faſtigii dignitas conſequuta eſt : ut, etiamſi in cœlo Capitolium ſtatueretur ubi imber eſſe non poſſet, nullam ſine faſtigio dignitatem habiturum eſſe videatur.* De orat. l. 3.

Je ne m'engage point à vérifier, dans ses détails, la pensée de ce grand homme ; il me suffira d'observer que ce qu'il appelle *utilité* dans les ouvrages de la nature & dans les productions des arts, c'est ce que j'appelle *intelligence*, c'est-à-dire sagesse d'intention & ordonnance de dessein.

BERGERIES. C'est le nom qu'on a donné à quelques pièces de Poésie & de Musique d'un goût champêtre.

Avant qu'on eût, en France, l'idée de la bonne Comédie, on donnoit au théâtre, sous le nom de *Pastorales*, des romans compliqués, insipides, & froids ; & pendant quarante ans, on ne fit que traduire sur la scène, en méchans vers, la fade prose de Durfé. Racan, à l'exemple de Hardi, composa un de ces drames, lequel d'abord eut pour titre *Arténice*, & qui depuis a été connu sous le nom des *Bergeries* de Racan. L'intrigue de ce poème, chargée d'incidens & dénuée de vraisemblance, réunit tous les moyens

de l'éloquence pathétique, & annonce les ſituations de la tragédie la plus terrible : avec tout cela rien n'eſt plus froid. Ce ſont les mœurs des bergers que Racan a voulu y peindre ; & on y voit des noirceurs dignes de la cour la plus raffinée & la plus corrompue : un amant qui, pour rendre ſon rival odieux, ſe rend plus odieux lui-même ; un devin fourbe & ſcélérat, pour le plaiſir de l'être ; un druide fanatique & impitoyable ; en un mot, rien de plus tragique, & rien de moins intéreſſant. Cependant, à la faveur d'un peu d'élégance, mérite rare dans ce temps-là & que Racan devoit aux leçons de Malherbe, ce poème eut le plus grand ſuccès, & fit la gloire de ſon auteur,

Les *bergeries*, ou paſtorales, peuvent être intéreſſantes ; mais par d'autres moyens. Ces moyens ſont dans la nature : par-tout où il y a des pères, des mères, des enfans, des époux, expoſés aux accidens de la vie, aux dangers, aux inquiétudes, aux malheurs at-

tachés à leur condition, leur ſenſibilité peut être miſe aux épreuves de la crainte & de la douleur. Ainſi, le genre paſtoral peut être touchant ; mais il ſera foiblement comique : parce que le comique porte ſur le ridicule & ſur les travers de la vanité, & que ce n'eſt pas chez les bergers que la vanité domine. Leur ignorance même & leur ſottiſe n'a rien de bien riſible, parce qu'elle eſt naturelle & naïve, & qu'elle n'eſt point en contraſte avec de fauſſes prétentions. Il ſeroit donc poſſible abſolument que, ſans ſortir du genre paſtoral, on fît des tragédies ; mais avec de ſimples bergers, on ne fera point des Comédies ; & les *Bergeries* de Racan, que l'on donne pour exemple de la Comédie paſtorale, ne ſont rien moins, comme on vient de le voir. Le paſtoral qui n'eſt point pathétique, ne ſe peut ſoutenir qu'autant qu'il eſt gracieux & riant, ou d'une aménité touchante ; mais ſa foibleſſe alors ne comporte pas une longue action : l'*Aminte* & le *Paſtor fido*, où toutes

les grâces de la Poësie & son coloris le plus brillant sont employés, prouvent eux-mêmes que ce genre n'est pas assez théâtral pour occuper long-temps la scène : il manque de chaleur; & la chaleur est l'ame de la Poésie dramatique. Les italiens, dans la pastorale, ont employé les choeurs à la manière des anciens; & c'est là qu'ils sont naturellement placés, par la raison que, dans les assemblées, les jeux, les fêtes des bergers, le chant fut toujours en usage, & qu'il y vient comme de lui-même. Le choeur du premier acte de l'Aminte :

O bella eta de l'oro !

est un modèle dans ce genre. *Voyez* ÉGLOGUE.

BIENSÉANCES. Dans l'imitation poétique, les convenances & les *bienséances* ne sont pas précisément la même chose : les convenances sont relatives aux personnages; les *bienséances* sont plus particulièrement relatives aux spectateurs,

les unes regardent les uſages, les mœurs du temps & du lieu de l'action; les autres regardent l'opinion & les mœurs du pays & du ſiècle où l'action eſt repréſentée. Lorſqu'on a fait parler & agir un perſonnage comme il auroit agi & parlé dans ſon temps, on a obſervé les convenances : mais ſi les mœurs de ce temps-là étoient choquantes pour le nôtre, en les peignant ſans les adoucir, on aura manqué aux *bienſéances*; & ſi une imitation trop fidèle bleſſe, non ſeulement la délicateſſe, mais la pudeur, on aura manqué à la décence. Ainſi, pour mieux obſerver la décence & les *bienſéances* actuelles, on eſt ſouvent obligé de s'éloigner des convenances, en altérant la vérité. Celle-ci eſt toujours la même, & les convenances ſont invariables dans leur rapport avec elle; mais les *bienſéances* varient ſelon les lieux & les temps : on en voit la preuve frappante dans l'hiſtoire de notre théâtre.

Il fut un temps où, ſur la ſcène françoiſe, les amantes & les princeſſes mêmes

déclaroient leur passion avec une liberté, souvent avec une licence qui révolteroit aujourd'hui tout le monde. L'action n'étoit pas plus décente que les paroles. Des baisers fréquens, dérobés, faisoient le comique de la scène. Dans le Clitandre de Corneille, Caliste alloit trouver au lit son amant Rosidor. Dans la Céliante de Rotrou, Nise étoit couchée, & Pamphile alloit la surprendre; & le public étoit témoin de cet amoureux tête-à-tête. Rien n'étoit plus commun que de tels rendez-vous; & la Tragédie ne violoit pas moins toutes les *bienséances* que la Comédie. Voyez, dans l'Histoire du Théâtre François, tom. 3, ann. 1580, la scène de Clytemnestre avec sa nourrice.

Eh bien, ce beau palais sera-ce une prison?
Perdrai-je de mes ans, sans plaisir, la saison?
Il faudra que toujours je bourelle mon ame,
Sans jouir, comme il fait, de la cyprine flâme?
Egiste, mon souci, plantera le premier
Sur son front, *&c.*

Voyez dans l'Agamemnon de Brisſette ce dialogue entre Electre & sa mère.

ELECTRE.

C'eſt choſe fort ſéante,
En la main d'une femme une dague ſanglante !

CLYTEMNESTRE.

Babouine, oſes-tu bien t'accomparer à nous ?

ELECTRE.

A nous ? Mais quel eſt-il ce beau nouvel époux ?

CLYTEMNESTRE.

Que j'abaiſſerai bien l'arrogante parole
Dont tu uſe envers moi, audacieuſe folle !

ELECTRE.

Veuve, parlez plus bas, votre mari eſt mort.

Tel étoit, moins de cinquante ans avant le Cid & Cinna, le ſtyle de la Tragédie.

Ce n'eſt pas le progrès des mœurs, mais le progrès du goût, de la culture de l'eſprit, de la politeſſe d'un peuple, qui décide des *bienſéances*. C'eſt à meſure que les idées de nobleſſe, de dignité, d'honnêteté, ſe purifient, & que la Morale théorique ſe perfectionne, qu'on devient plus ſévère & plus délicat.

Chastes sont les oreilles
Encor que le cœur soit fripon,

dit la Fontaine. On va plus loin, & on prétend que, plus le cœur est corrompu, & plus les oreilles sont chastes ; mais ce n'est qu'une façon ingénieuse de faire la satire des siècles polis. L'innocence, il est vrai, n'entend malice à rien, & à ses yeux rien n'a besoin de voile : mais le monde ne peut pas toujours être innocent & naïf, comme dans son enfance ; & les siècles, comme les personnes, peuvent, en s'éclairant, devenir à la fois, & plus décens dans le langage, & plus sévères dans les mœurs.

Quoi qu'il en soit, ce ne fut qu'à l'époque du Cid qu'on parut devenir délicat sur les *bienséances*, lorsqu'on fit un crime à Corneille d'avoir fait paroître Rodrigue dans la maison de Chimène après la mort du comte, & d'avoir fait dominer l'amour dans la conduite qu'elle tient. Ce furent les yeux de l'Envie qui les premiers s'ouvrirent sur cette faute, si c'en est une. Ainsi, l'on dut peut-être

alors à l'envieuse malignité la réforme de notre théâtre sur l'article des *bienséances* & cette sévérité de goût qui depuis en a si fort épuré les mœurs.

Dans l'art oratoire, comme dans l'art dramatique, les *bienséances* du langage & de l'action deviennent plus délicates & plus difficiles à observer, à mesure que le monde s'éclaire & se polit davantange. « Le comble de l'art, disoit Roscius, c'est d'observer la décence, & c'est la seule chose qu'on ne peut enseigner ». Ce que Roscius disoit de son art, Cicéron l'appliquoit au sien. *Caput artis decere ; & tamen unum id esse quod tradi arte non possit.* (De orat.)

BLANCS (VERS). Dans la Poésie moderne, on appelle *vers blancs* des vers non rimés. Plusieurs poètes anglois & allemands se sont affranchis de la rime. Mais les allemands ont prétendu y suppléer en composant des vers métriques, à la manière des latins ; les anglois se sont contentés de leur vers rhythmique,

qui eſt le même que celui des italiens.

Le vers peut avoir trois ſortes d'agrémens qui le diſtinguent de la proſe : une harmonie plus ſenſible ; une difficulté de plus, qu'on a le mérite de vaincre ; & un moyen pour la mémoire de retenir plus aiſément la penſée & les mots dont le vers eſt formé. Le *vers blanc* peut être auſſi harmonieux que le vers rimé, à la conſonnance près, dont l'habitude a fait un plaiſir pour l'oreille ; & ſi dans les *vers blancs* le poète a mis à profit la liberté qu'il s'eſt donnée, pour en mieux aſſortir les nombres & les ſons, le foible plaiſir de la rime ſera aiſément compenſé. Mais la difficulté vaincue, & la ſurpriſe agréable qu'elle nous cauſe, ſur-tout lorſque la néceſſité de la rime produit une penſée inattendue & heureuſement amenée, une expreſſion ſingulière & juſte, &, dans l'une ou dans l'autre, un tour ingénieux ; ce mérite de l'art, qui ſe renouvelle à chaque inſtant dans les vers rimés, & qui, par une alternative continuelle, excite & ſatisfait la cu-

rioſité de l'eſprit & l'impatience de l'oreille, n'exiſte plus dans les *vers blancs.* Ils n'ont pas non plus l'avantage de donner à la mémoire, dans l'uniſſon des déſinences, des points d'appui, & comme des ſignaux qui l'empêchent de s'égarer; & à ces deux égards les *vers blancs* ſont inférieurs aux vers rimés.

J'ajouterai que, dans toutes les langues, les vers les plus difficiles à bien faire ont été les mieux faits. De tous les vers métriques, l'hexamètre eſt celui qui admet le moins de licences; & c'eſt en hexamètres que ſont écrits les plus beaux poèmes anciens. Notre vers de douze ſyllabes eſt le plus difficile des vers rhythmiques; & c'eſt en vers de douze ſyllabes que nos plus beaux poèmes ſont écrits. La contention de l'eſprit en multiplie les forces, la néceſſité en accroît les reſſources; & le plus grand défaut dont il ait à ſe préſerver, c'eſt la molleſſe & la nonchalance. Or la difficulté de l'expreſſion à vaincre à chaque inſtant, ſi elle n'eſt pas déſeſpérante, &

ſi on a devant ſoi des hommes de génie qui l'ont vaincue avec grâce & nobleſſe, eſt un aiguillon qui réveille à chaque inſtant l'émulation, & qui excite la pareſſe. L'homme qui ſe ſent du talent, preſſé d'un côté par le défi que lui donnent l'art & l'exemple, & de l'autre côté par le goût qui ne lui paſſe aucune incorrection de ſtyle, rien de lâche, rien de diffus, rien d'obſcur, & rien de pénible, raſſemblera tous ſes moyens : ceux de la mémoire, pour la recherche des mots & des tours de la langue ; ceux de l'imagination, pour le choix des images ; ceux de la penſée, pour l'invention de ces idées acceſſoires qui doivent enrichir le ſtyle, en même temps qu'elles viennent remplir les temps & les nombres du vers. Voilà, je crois, ce qui ſe paſſe dans l'eſprit du poëte qui travaille ſérieuſement ; & ſon ſecret, pour paroître avoir la plume abondante & facile, c'eſt de plier & de replier ſon expreſſion dans tous les ſens, d'en eſſayer toutes les formes, jusqu'à ce qu'il ait réuni la régu-

larité, la précision, l'élégance, l'harmonie, & le coloris, & que dans les gênes du vers il ait acquis l'aisance de la prose. C'est ce que Despréaux se vantoit d'avoir appris à Racine, & ce que Racine bientôt sut mieux que Despréaux lui-même ; car il s'en faut bien que le travail se cache dans les vers de l'*Art poétique*, comme dans les vers d'*Andromaque*, de *Phèdre*, & de *Britannicus*.

Mais, dans ces vers, qui peut calculer toutes les beautés dont la Poésie est redevable à la contrainte de la mesure & de la rime ? Dans les fables de la Fontaine, dont le genre a permis un style plus concis & moins artistement lié, c'est un plaisir de voir combien de vers heureux la rime semble avoir fait naître, & avec quelle facilité.

Par exemple, dans ce récit,

> Un vieux renard, mais des plus fins,
> Grand croqueur de poulets, grand preneur de lapins,
> Fut enfin au piége attrapé :

rien ne manquoit au sens ; mais il falloit

une rime à *queue*, & cette rime étoit unique : l'amener étoit une chose très-difficile ; & quand on lit le vers qui résout le problême, rien ne paroît plus naturel :

Grand croqueur de poulets, grand preneur de lapins.
Sentant son renard d'une lieue.

Dans la fable du Loup berger, que le poète eût dit seulement :

Il s'habille en berger, endosse un hoqueton,
Fait sa houlette d'un bâton ;

c'étoit assez : mais *ruse*, qui venoit au bout d'un vers suivant, demandoit une rime ; & pour la rime s'est présenté ce vers naïf qui achève le tableau :

Sans oublier sa cornemuse.

Il en est de même de l'hémistiche, *comme aussi sa musette*, que l'esprit ne demandoit pas, & que la nécessité de la rime & de la mesure a fait trouver :

Son chien dormoit aussi, comme aussi sa musette.

De même, dans la fable du Chêne & du Roseau :

Tout vous est Aquilon, tout me semble Zéphyr.

Dans celle des deux Perroquets :

Nourris ensemble & *compagnons d'école.*

Dans celle du Chat & du vieux Rat :

Même il avoit perdu sa queue à la bataille.

Dans celle du Lièvre & de la Perdrix :

Miraut, sur leur odeur ayant philosophé.

Dans celle des obsèques de la Lionne :

Les lions n'ont point d'autre temple.

Dans celle de l'Ane & du Chien, après ce vers :

Point de chardons pourtant : il s'en passa pour l'heure ;

cette réflexion si plaisante,

Il ne faut pas toujours être si délicat.

Dans celle du Loup & des Bergers :

Ils n'auront ni croc ni marmite.

Dans celle du Savetier & du Financier :

On nous ruine en fêtes.

Dans celle de Jupiter & des tonnerres, ce vers de sentiment si simple & si sublime :

Tout père frappe à côté.

Tout cela, dis-je, peut avoir été inventé, comme le font les plus grandes choses, par l'occafion & le befoin ; & peut-être aucun de ces traits, ni mille autres femblables, ne feroient venus au poète, s'il eût écrit en profe ou en *vers blancs*.

On nous dira que fi la rime a valu à la Poéfie quelques rencontres ingénieufes, elle lui a coûté bien des facrifices du côté de la précifion & du naturel. J'en conviens, à l'égard des poètes qui ont écrit avec trop de précipitation ou de négligence ; mais je répète que lorfque des hommes de génie & de goût ont écrit avec foin, ils ont parfaitement rempli le précepte de Defpréaux :

La Rime eft une efclave, & ne doit qu'obéir.

Les vers de Racine ne fe reffentent pas plus de cette gêne, que ceux de Virgile ne fe reffentent de la néceffité de finir par un dactyle & un fpondée.

Au furplus, ce n'eft pas pour fe donner plus de peine qu'on a voulu fe dé-

livrer de la contrainte de la rime ; & le soin qu'on auroit mis à la chercher, on ne l'a guère employé à rendre le *vers blanc* plus énergique, plus élégant, ou plus harmonieux. Quelque soin même qu'on y emploie, il est difficile que cette espèce de vers ait une harmonie assez marquée, assez chère à l'oreille, assez supérieure à celle de la bonne prose, pour compenser par cela seul le désagrément & la gêne d'une cadence uniforme, dont l'oreille doit se lasser, lorsqu'il n'en résulte pour elle nulle autre espèce de plaisir. La liberté de varier, au gré de la pensée, du sentiment, & de l'image, les nombres, la coupe, & le tour périodique du discours, est une chose trop précieuse pour la sacrifier au pur caprice d'aligner les mots sur des mesures qui n'ont pas même le foible mérite d'être égales ; & lorsqu'on n'écrit pas en prose, il faut donner aux vers, en agrément & en beauté, un avantage que la prose n'ait pas.

BONTÉ. Il n'y a proprement dans la nature ni dans les arts d'autre bonté qu'une *bonté* relative, de la cauſe à l'effet, & de l'effet lui-même à une fin ultérieure, qui eſt l'intention, l'utilité, ou l'agrément d'un être doué de volonté, ou capable de jouiſſance.

Quand la *bonté* n'eſt relative qu'à l'intention, ce mot n'eſt pris que dans un ſens impropre, & *bon* ſe trouve quelquefois le ſynonyme de *mauvais :* c'eſt ainſi qu'une politique pernicieuſe, une ambition funeſte, une éloquence corruptrice emploie de bons moyens, c'eſt-à-dire, des moyens propres à réuſſir dans les deſſeins qu'elle ſe propoſe. De même, par rapport à l'agrément & à l'utilité, une choſe eſt *bonne* ou mauvaiſe, ſelon les goûts, les intérêts, les fantaiſies, les caprices; & dans ce ſens preſque tout eſt *bon* : les calamités même & les fléaux ont leur *bonté* particulière : & au contraire ce qui eſt *bon* pour le plus grand nombre, eſt preſque toujours mauvais pour quel-

qu'un : la disette est le *bon* temps de l'usurier, dont les greniers sont pleins ; la *bonne* année des médecins est une année d'épidémie, *& vice versâ.*

La *bonté*, dans un sens plus étroit, est la faculté de produire un effet désirable ; & une cause est plus ou moins généralement *bonne*, à mesure que son effet est plus ou moins généralement à désirer. Le même vent qui est *bon* pour ceux qui voguent du Levant au couchant, est mauvais pour ceux qui voguent en sens contraire ; mais un air pur & sain est *bon* pour tout le monde.

Un être n'est *bon* en lui-même, que dans ses rapports avec lui-même, & qu'autant qu'il est tel que son bonheur l'exige : en sorte que, s'il n'a pas la faculté de s'apercevoir, & de jouir ou de souffrir de son existence, il n'est en lui-même ni *bon* ni mauvais. Par la même raison, entre les parties d'un Tout, si les unes sont douées d'intelligence & de sensibilité, & les autres non, celles-ci ne sont bien ou mal, que dans leur rapport avec

celles-là : il en est ainsi des parties purement matérielles de l'univers, relativement à ses parties intelligentes & sensibles ; ce qui réduit la question de l'optimisme à une grande simplicité.

Dans les arts, on a souvent dit : Tout ce qui plaît est *bon*. Cela est vrai dans un sens étendu, comme on vient de le voir ; & dans ce sens-là tous les vins sont *bons*, celui dont le manant s'enivre, comme celui que savoure l'homme voluptueux, le gourmet délicat. Mais dans un sens plus rigoureux cela seul est réellement *bon*, qui cause un plaisir salutaire, ou du moins innocent, à l'homme dont l'organe est doué d'une sensibilité fine & juste : je dis un plaisir salutaire ou innocent ; car, dans le physique, ce qui est *bon* pour l'agrément, peut être mauvais pour la santé ; & dans le moral, ce qui est *bon* pour l'esprit peut être mauvais pour le cœur.

Dans la nature, la même cause peut être mauvaise dans son effet immédiat, & excellente dans son effet éloigné, comme

une potion amère, une amputation douloureuse. Il n'en est pas de même dans les arts d'agrément: leur effet le plus essentiel est de plaire, & ce n'est que par-là qu'ils se rendent utiles; car toute leur puissance est fondée sur leur charme & sur leur attrait.

L'objet immédiat des arts est donc une jouissance agréable, ou par les commodités de la vie, ou par les impressions que reçoivent les sens, ou par les plaisirs de l'esprit & de l'ame; & c'est ici le genre de *bonté* qui caractérise les beaux arts.

Mais les plaisirs de l'esprit & de l'ame peuvent être trompeurs, comme celui que fait un poison agréable. C'est donc l'innocence de ces plaisirs & plus encore leur utilité, ou, s'il m'est permis de le dire, leur salubrité, qui donne aux moyens de l'art une *bonté* réelle. Le plaisir est sans doute une excellente chose; mais le plaisir ne peut être pour l'homme un état habituel & constant. Le bonheur, c'est-à-dire, une état doux & calme, la paix & la tranquillité avec soi-même &

avec les autres, voilà le but universel où doit tendre un être sensible & raisonnable. Les ennemis de ce repos sont les passions & les vices ; ses deux génies tutélaires sont l'innocence & la vertu : ainsi, le plaisir ne doit être lui-même pour les beaux arts qu'un moyen, & leur fin ultérieure doit être le bonheur de l'homme. C'est ainsi que la *bonté* de la Comédie consiste à corriger les vices, & celle de la Tragédie, à intimider les passions, & à les réprimer par des exemples effrayans. *Voyez* MŒURS.

Ce qu'on doit entendre par la *bonté* poétique se trouve par-là décidé. Ce qui produit l'effet immédiat que le poète se propose, est poétiquement *bon* ; & toutes les règles de l'art se réduisent à bien choisir & à bien employer les moyens propres à cette fin. Le premier de ces moyens est l'illusion, & par conséquent la vraisemblance ; le second est l'attrait, & par conséquent le choix de ce qui peut le mieux intéresser, attacher, émouvoir, captiver l'esprit, gagner l'ame, dominer l'imagination,

ction, produire enfin la sorte d'émotion & de délectation que la Poésie a dessein de causer.

Dans le gracieux, choisissez ce que la nature a de plus riant; dans le naïf, ce qu'elle a de plus simple; dans le pathétique, ce qu'elle a de plus terrible & de plus touchant. Voilà ce qu'on appelle la *bonté* poétique. Ainsi, ce qui seroit excellent à sa place, devient mauvais quand il est déplacé.

Mais la *bonté* morale doit se concilier avec la *bonté* poétique; & la *bonté* morale n'est pas la *bonté* des mœurs qu'on se propose d'imiter. La peinture des plus mauvaises mœurs peut avoir sa *bonté* morale, si elle attache à ces mœurs la honte, l'aversion, & le mépris. De même l'imitation des mœurs les plus innocentes & les plus vertueuses seroit mauvaise, si on y jetoit du ridicule, & si, en les avilissant, on vouloit nous en dégoûter.

La *bonté* morale, en Poésie, est dans l'utilité attachée à l'imitation; comme en Eloquence elle est dans la justice

de la cauſe que l'on embraſſe, & dans la légitimité des moyens que l'on emploie à perſuader.

Ainſi, quand on parle des mœurs théâtrales, par exemple, on ne doit pas confondre les mœurs *bonnes* en elles-mêmes, & les mœurs *bonnes* dans leur rapport avec l'effet ſalutaire qu'on veut produire. Narciſſe & Mahomet ſont des perſonnages auſſi utilement employés que Burrhus & Zopire, par la raiſon qu'ils contribuent de même à l'impreſſion ſalutaire qui réſulte de l'action à laquelle ils ont concouru. Tout ce qu'on doit exiger du poète pour que l'imitation ait ſa *bonté* morale, c'eſt qu'il faſſe craindre de reſſembler aux méchans qu'il met ſur la ſcène, & ſouhaiter de reſſembler aux gens de bien qu'il oppoſe aux méchans.

Il y a cependant certains vices qu'il n'eſt pas permis d'expoſer ſur le théâtre, parce que leur image bleſſeroit la pudeur ; mais en cela même il me ſemble qu'on eſt devenu trop ſévère. En prenant ſoin de voiler ces vices avec toute la dé-

cence convenable, peut-être feroit-il possible de rendre utile, & non dangereux, l'exemple des égaremens & des malheurs dont ils sont la cause ; & entre l'excès où donnent nos voisins à cet égard, & l'excès opposé, il y auroit un milieu à prendre, qui rendroit la peinture de nos mœurs plus utile, en conservant à la scène françoise sa décence & sa pureté.

Quant à l'Eloquence, l'objet, la fin, les moyens, l'orateur lui-même, tout doit y avoir sa bonté morale : ce qu'elle affirme doit être vrai, ce qu'elle défend doit être juste, ce qu'elle conseille & recommande doit être au moins permis, & l'utile n'est pas dispensé d'être honnête ; enfin ce qu'elle loue doit être digne de louange. Aristote nous a donné pour la *bonté* morale de l'Eloquence, dans les éloges & dans les délibérations, une règle sûre & constante : c'est de se demander à soi-même : *Conseillerois-je ce que je vais louer ? Louerois-je ce que je conseille ?*

BOUQUET. On nomme ainsi une petite pièce de vers adressée à une personne le jour de sa fête. C'est le plus souvent un madrigal ou une chanson. Le caractère de cette sorte de Poésie est la délicatesse ou la gaieté. La fadeur en est le défaut le plus ordinaire, comme de toute espèce de louange.

Les anciens, en célébrant la fête de leurs amis, avoient un avantage que nous n'avons pas : ce jour étoit l'anniversaire de la naissance, & l'on sent bien que c'étoit un beau jour pour l'amour & pour l'amitié : au lieu que parmi nous c'est la fête du Saint dont on porte le nom ; & il est rare de trouver d'heureux rapports entre le Saint & la personne. Cette relation fortuite, & souvent bizarre, n'a pas laissé de donner lieu, par sa singularité même, à des comparaisons & à des allusions ingénieuses & piquantes.

Les personnages les plus pittoresques

ſont communément les plus poétiques ; & ſous ces deux rapports Antoine & Madelaine ſont ce que le calendrier a de mieux. Antoine, parmi les poètes, a trouvé un Calot. Madelaine n'a pas trouvé un Le Brun. Elle étoit digne d'occuper la dévotion de Racine. L'imagination groteſque du père Le Moine a dénaturé ce tableau. La grâce & la nobleſſe dont il étoit ſuſceptible ſont indiquées dans ce *bouquet* de M. de Voltaire à M[de] L. D. D. B.

Votre patrone, au milieu des apôtres,
Baiſoit les pieds à ſon divin époux :
Belle B. il eût baiſé les vôtres ;
Et ſaint Jean même en eût été jaloux.

Mais dans un *bouquet* on n'eſt point aſſujetti à ces ſortes de parallèles, & communément on ſe donne la liberté de louer la perſonne ſans faire mention du ſaint. Voici, dans ce genre, un foible hommage offert aux grâces, aux talens, & à la beauté.

Bouquet préſenté à Madame la C. de S. le jour de ſainte Adélaïde :

Adélaïde
Paroît faite exprès pour charmer ;
Et mieux que le galant Ovide,
Ses yeux enſeignent l'art d'aimer,
Adélaïde.

D'Adélaïde,
Ah ! que l'empire ſemble doux !
Qu'on me donne un nouvel Alcide,
Je gage qu'il file aux genoux
D'Adélaïde.

D'Adélaïde
Fuyez le dangereux accueil :
Tous les enchantemens d'Armide
Sont moins à craindre qu'un coup-d'œil
D'Adélaïde.

Qu'Adélaïde
Met d'ame & de goût dans ſon chant !
Aux accens de ſa voix timide,

Chacun dit, Rien n'eſt ſi touchant
Qu'Adélaïde.

D'Adélaïde
Quand l'Amour eut formé les traits,
Ma foi, dit-il, la Cour de Gnide
N'a rien de pareil aux attraits
D'Adélaïde.

Adélaïde,
Lui dit-il, ne nous quittons pas:
Je ſuis aveugle; ſois mon guide:
Je ſuivrai par-tout pas à pas
Adélaïde.

BRILLANT. Il ſe dit de l'eſprit, de l'imagination, du coloris, de la penſée. On dit d'un eſprit fécond en ſaillies, en traits ingénieux, dont la juſteſſe & la nouveauté nous éblouit, qu'il eſt *brillant*. Le *brillant* de l'imagination conſiſte dans une foule d'images vives & imprévues, qui ſe ſuccèdent avec l'éclat & la rapidité des éclairs. Leur abondance & leur variété font le *brillant* du coloris. Des idées qui

jouent ensemble avec justesse & avec grâce, dont les rapports sont vivement saisis & vivement exprimés, font le *brillant* de la pensée. Le style est *brillant* par la vivacité des pensées, des images, des tours, & des expressions. Le style d'Ovide, celui de l'Arioste est *brillant*. Dans Homère, l'allégorie de la ceinture de Vénus est une peinture *brillante*. J'ai cité ailleurs la description de la beauté du paon, dans la nouvelle *Histoire Naturelle*. La peinture du même oiseau, quoique moins détaillée dans les *Fables de La Fontaine*, n'est pas moins éblouissante, lorsque Junon lui dit :

Est-ce à toi d'envier la voix du rossignol,
Toi que l'on voit porter à l'entour de ton col
Un arc-en-ciel nué de cent sortes de soies,
Qui te panades, qui déploies
Une si riche queue, & qui semble à nos yeux
La boutique d'un lapidaire ?
Est-il quelque oiseau sous les cieux
Plus que toi capable de plaire ?

Brillant ne se dit guère que des sujets gracieux ou enjoués. Dans les sujets sé-

rieux & sublimes, le style est riche, éclatant.

BRUNETTE. On donne ce nom à une espèce de chanson, dont l'air est facile & simple, & le style galant & naturel, quelquefois tendre, & souvent enjoué. On les appelle ainsi, parce qu'il est arrivé souvent que, dans ces chansons, le poète, s'adressant à une jeune fille, lui a donné le nom de *Brunette*, petite brune.

Brunette, mes amours,
Languirai-je toujours ?

Un vrai modèle dans ce genre, est cette chanson de Dufresni.

Philis, plus avare que tendre,
Ne gagnant rien à refuser,
Un jour exigea de Silvandre
Trente moutons pour un baiser.

Le lendemain nouvelle affaire :
Pour le berger le troc fut bon;
Car il obtint de la bergère
Trente baisers pour un mouton.

Le lendemain Philis plus tendre,
Tremblant de se voir refuser,
Fut trop heureuse de lui rendre
Trente moutons pour un baiser.

Le lendemain Philis peu sage
Auroit donné moutons & chien,
Pour un baiser que le volage
A Lisette donna pour rien.

BURLESQUE. Genre de style ou de Poésie, qui travestit les choses les plus nobles & les plus sérieuses en plaisanteries bouffonnes.

Ceux qui se sont élevés sérieusement contre le *burlesque*, ont perdu leur peine à prouver ce que tout le monde savoit. Les écrivains mêmes qui se sont égayés dans ce genre, ne doutoient pas qu'il ne fût contraire au bon sens & au bon goût. Mais ne seroit-on pas ridicule de représenter à un homme qui se déguise grotesquement pour aller au bal, que cet habit n'est pas à la mode ? Assurément l'auteur du *Roman comique* savoit bien

ce qu'il faifoit en traveftiffant l'*Enéide*. Mais il y a de bons & de mauvais bouffons ; & fous l'enveloppe du *burlefque*, il peut fe cacher fouvent beaucoup de philofophie & d'efprit. Le but moral de ce genre d'écrits eft de faire voir que tous les objets ont deux faces ; de déconcerter la vanité humaine, en préfentant les plus grandes chofes & les plus férieufes d'un côté ridicule & bas ; & en prouvant à l'opinion qu'elle tient fouvent à des formes. De ce contrafte du grand au petit, continuellement oppofés l'un à l'autre, naît, pour les ames fufceptibles de l'impreffion du ridicule, un mouvement de furprife & de joie fi vif, fi foudain, fi rapide, qu'il arrive fouvent à l'homme le plus mélancolique d'en rire tout feul aux éclats ; & c'eft quelquefois l'homme du monde qui a le plus de fens & de goût, mais à qui la folie & la gaieté du poëte font oublier pour un moment le férieux des bienféances. La preuve que cette fecouffe, que le *burlefque* donne à l'ame, vient

du contraste inattendu dont elle est fortement frappée, c'est que mieux on connoît Virgile & mieux on en sent les beautés, plus on s'amuse à le voir travesti par l'imagination plaisante & folle de Scarron.

L'*Enéide* travestie n'est autre chose qu'une mascarade, comme Scarron le dit lui-même; & cette mascarade n'est pas aussi grotesque qu'on le pense communément. Ce sont des dieux & des héros déguisés en bourgeois de Paris, mais tous avec leur propre caractère, dont Scarron a saisi le côté ridicule avec beaucoup de justesse & d'esprit. C'est ainsi que de Jupiter il a fait un bon homme; de Junon, une comère acariâtre; de Vénus, une mère complaisante & facile; d'Enée, un dévot larmoyant, un peu timide & un peu niais; de Didon, une veuve ennuyée de l'être; d'Anchise, un vieux bavard; de Calchas, un vieux fourbe; de la Sibylle, une devineresse, *une diseuse de logogryphes*; & de l'oracle d'Apollon, *un faiseur de rébus picards*.

Quant au perſonnage qu'il a pris lui-même, c'eſt celuï d'un conteür naïf & ignorant, qui confond les temps & les mœurs, & qui fait parler tout ſon monde comme on parle dans ſon quartier. Tel eſt ce genre de comique ; & ſi l'on veut en avoir une idée plus juſte, on peut le voir dans cette réponſe de Jupiter aux plaintes de Vénus.

Ce dieu donc, des dieux le plus ſage,
Se radouciſſant le viſage,
Et la prenant ſous le menton,
Lui dit : Bon Dieu ! que diroit-on
Si l'on vous voyoit ainſi faire ?
N'avez-vous point honte de braire
Ainſi que la mère d'un veau ?
Ah ! vraiment cela n'eſt pas beau.
Ne pleurez plus, la Cythérée,
Et tenez pour choſe aſſurée
Tout ce qu'a prédit le deſtin
D'Enée & du pays latin.

Ce comique, qui naît du contraſte du langage & de la perſonne, a ſouvent, il faut l'avouer, le défaut d'être groſſier & bas ; mais quelquefois il a de la fineſſe ; &, par exemple, dans ce dialogue

de Vénus avec son fils Enée, après qu'il lui a dit :

> Vous sentez la dame divine,
> J'en jurerois sur votre mine :

quel est l'homme de goût qui ne souriroit point en voyant Vénus faire l'Agnès, & le héros troyen transformé en Nicaise ?

> Je ne suis pas, en vérité,
> D'une si haute qualité,
> Dit Vénus, mais votre servante.
> Ah ! vous êtes trop obligeante,
> Ce dit-il, & j'en suis confus.
> Et moi, si jamais je la fus,
> Ce dit-elle. Et lui de sourire,
> Disant : Cela vous plaît à dire ;
> Puis sa tête désaffubla.
> Ses deux jarrets elle doubla
> Pour lui faire la révérence.
> Il fit une circonférence
> Du pied gauche à l'entour du droit,
> Et cela d'un air tant adroit,
> Ce pauvre fugitif de Troie,
> Que sa mère en pleura de joie.

La première entrevue d'Enée avec Didon est du même tour de plaisanterie.

La reine donc fut étonnée
De l'apparition d'Enée,
Et lui dit, parlant un peu gras,
L'ayant pris par le bout du bras,
(C'est par la main que je veux dire):
Comment vous portez-vous, beau Sire?
Moi, lui dit-il, je n'en sais rien:
Si vous êtes bien, je suis bien;
Et j'ai pour le moins la migraine,
S'il faut que vous soyez mal saine.
Vous vous portez bien, Dieu merci;
Je me porte donc bien aussi.

Scarron est diffus par négligence; il est ce qu'on appelle *polisson* par gaieté; il a porté trop loin la licence de son humeur, le *genio indulgere;* mais qu'on ne s'étonne pas de m'entendre dire que c'étoit un des hommes de son temps qui avoient le plus de goût. Les critiques les plus fines de l'*Iliade* & de l'*Enéide* sont dans le *Virgile travesti.* Son génie me semble avoir quelque ressemblance avec celui de Marot, & si on les veut comparer l'un à l'autre, voici deux morceaux du même genre, où ils se rapprochent assez. Marot, prisonnier au Châtelet, qu'il

appelle l'*Enfer*, passe par l'audience, & demande à son guide ce que c'est que tous ces gens-là. Son guide lui répond :

Je te fais assavoir
Que ce mordant, que l'on dit si fort bruire,
De corps & biens veut son prochain détruire ;
Ce grand criard, qui tant la gueule tord,
Pour le grand gain tient du riche le tort.
Celui qui parle, illec, sans éclater,
Le juge assis veut corrompre & flatter.
Ami, voilà quelque peu des menées
Qui aux faubourgs d'Enfer sont démenées
Par nos grands loups ravissans & famis,
Qui aiment plus cent sous que cent amis,
Et dont, pour vrai, le moindre & le plus neuf
Trouveroit bien à tondre sur une œuf.

Ensuite il lui décrit la génération des procès.

En cetui parc, où ton regard épands,
Une manière il y a de serpens
Qui, de petits, viennent grands & félons,
Non pas volans, mais traînans & bien longs,
Et ne sont pas pourtant couleuvres froides,
Ne verds lézards, ne dragons forts & roides :
Ce sont serpens enflés, envenimés,
Mordans, maudits, ardens, & animés,

Jetant un ſeu qu'à peine on peut éteindre,
Et, en piquant, dangereux à l'atteindre.
C'eſt la nature au ſerpent plein d'excès,
Qui par ſon nom eſt appelé Procès.
Celui qui tire ainſi hors ſa languette,
Détruira bref quelqu'un, s'il ne s'en guette;
Celui qui ſiffle & a les dents ſi drües,
Mordra quelqu'un qui en courra les rues;
Et ce froid-là, qui lentement ſe traîne,
Par ſon venin a bien ſu mettre haîne
Entre la mère & les mauvais enfans:
Car ſerpens froids ſont les plus échauffans.
Tu dois ſavoir qu'iſſues ſont ces bêtes
Du grand ſerpent Hydra, qui eut ſept têtes,
Contre lequel Hercule combattoit;
Et quand de lui une tête abattoit,
Pour une morte en revenoient ſept vives.
Ainſi eſt-il de ces bêtes noiſives.

Ecoutons à préſent Scarron dans la deſcription de l'Enfer.

Ceux que pend à tort la Juſtice
Par la cruauté du deſtin
(Qui n'eſt ſans doute qu'un lutin,
Qui fait tout ſans poids ni meſure,
Et ſert ou nuit à l'aventure),
Font mille clameurs ſans ſuccès,
Pour faire revoir leur procès;
Ils parlent tous à tue-tête.

Minos, qui reçoit leur requête,
Président du Parlement noir,
Ne fait que placets recevoir;
Et, ce qui fait crever de rire,
En les recevant les déchire;
Maint avocat porte-bonnet,
Qui trahit sont client tout net
En procès ou en arbitrage,
Reçoit en ce lieu maint outrage:
On le fait ronger par des rats,
Ou l'on l'assomme à coups de sacs.
Tout auprès de pauvres poëtes
Qui rarement ont des manchettes,
Y récitent de pauvres vers:
On les regarde *de travers*,
Et rarement on *les écoute*;
Ce qui *les fâche fort sans doute*.

Il décrit ainsi *le* Tartare:

Flégéton, un fleuve de soufre,
Court à l'entour, creux comme un gouffre,
Et roule à grand bruit du brasier,
Au lieu de sable ou de gravier.
Une tour qui flanque la porte,
Si haute, ou le diable m'emporte,
Qu'elle atteint au plancher d'enfer,
Est toute d'airain & de fer.
Tisiphone en est la portière,
Carrogne aussi superbe & fière

Que le portier d'un favori.
La vilaine n'a jamais ri......
Ænéas eut l'ame étonnée
Du bruit de la troupe damnée.....
Le grand & petit châtelet
N'ont rien de funeste & de laid
Auprès de ce château terrible ;
Aux gens de bien inaccessible :
Radamanthe, effroyable à voir,
En soutane de bougran noir,
Sur un siége de fer préside.
Onc ne fut juge plus rigide :
Les commissaires d'aujourd'hui
Sont des moutons auprès de lui,
Quoiqu'en matières criminelles
Nous ayons de doctes cervelles.
Ce juge criminel d'enfer,
Vrai cœur de bronze ou bien de fer,
En veut sur-tout aux chatemites,
Aux faux béats, aux hypocrites :
Quand il en attrappe quelqu'un,
De leur chair il fait du petun ;
Et ce petun le déconstipe,
N'en eût-il fumé qu'une pipe.

On voit qu'en badinant, Scarron, ainsi que Marot, ne laisse pas de tancer les mœurs. C'est ainsi qu'en parcourant les supplices du Tartare, il dit :

Ceux qui haïssent leurs parens,
Les pères & mères tyrans,
Les enfans qui battent leurs pères,
Rencontrent là des belles-mères.
Belle-mère est un animal
Qui plus qu'un diable fait du mal...
Les mangeuses de patenôtres,
Toujours en effroi pour les autres,
Pour elles en tranquillité,
Qui médisent par charité,
Disant que c'est blâmer le vice,
Endurent là, pour tout supplice,
D'être sans cesse à marmoter,
Sans qu'aucun les puisse hoter;
Et ce tourment de n'être en vue,
Mille fois pour une les tue.
Tous ceux qui, par ambition,
Professent la dévotion,
Sont condamnés, sans qu'on les voie,
De faire de leur peau corroie,
De plus à vivre en gens de bien,
Sans que personne en sache rien.

Le *burlesque* de ce ton-là doit plaire aux esprits même les plus difficiles : & quant à celui qui, pour rendre les contrastes plus plaisans, va d'un extrême à l'autre, & du plus sublime au plus bas; cette secousse est un besoin peut-

être pour des ames froides & phlegmatiques. Nous ne sommes pas tous également sensibles au chatouillement du ridicule, & ceux à qui le plus léger suffit, ne doivent pas être étonnés qu'une sensibilité moins délicate y désire moins de finesse & plus de force. De là vient que les meilleurs esprits ont pu se partager à l'égard du *burlesque* ; les uns, le trouver détestable ; & les autres, très-amusant.

Observons seulement que, plus une nation sera légère & moins elle attachera d'importance aux formes que l'habitude & l'opinion auront fait prendre à ses idées, plus aisément elle se prêtera à cette espèce de badinage ; & en cela l'orgueil n'entend pas aussi bien la plaisanterie que la vanité : il est jaloux de son opinion & chagrin lorsqu'on le détrompe ; aussi le *burlesque* sera-t-il toujours mieux reçu chez une nation vaine, que chez une nation orgueilleuse. Mais chez aucun peuple éclairé, il n'est à craindre que le *burlesque* devienne le goût dominant ;

& l'*infaniæ licet* fera toujours fans conféquence.

Au refte, quoi que l'on penfe de ce genre, c'eft peut-être celui de tous qui demande le plus de verve, de faillie, & d'originalité. Rien de plat, rien de froid, rien de forcé n'y eft fupportable, par la raifon que de tous les perfonnages, le plus ennuyeux eft celui d'un mauvais bouffon. Scarron étoit né ce qu'il eft, dans fon *Virgile travefti.* Il voyoit tout du côté plaifant. Il trouvoit au moins auffi naturel, auffi vraifemblable, que fes héros euffent tenu le langage qu'il leur faifoit tenir, que celui que leur prêtoit Virgile. Les détails de fes defcriptions & de fes portraits étoient pour lui des couleurs auffi vraies que celles du poëte héroïque. Parmi les *nipes* qu'Enée avoit pu fauver du fac de Troye, fon imagination trouvoit

La béquille de Priamus,
Le livre de fes orémus,
Un almanach fait par Caffandre,
Où l'on ne pouvoit rien comprendre.

00101964

Digitized with financial assistance from the
Government of Maharashtra
on 25 June, 2016